الدكتور شفيق البقاعي

الأنواع الأدبية

مذاهب ومدارس

(في الأدب المقارن)

مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر

الطبعة الأولى
١٤٠٥ هـ . - ١٩٨٥ م .

مؤسسة عز الدين
للطباعة والنشر

هاتف: ٢٧٣٦٣٦-٢٧٥٥٣٢-٢٧٥٥٦٣-٢٧٥٨٦٧- ص.ب: ٥١٥٢/١٣ بيروت - لبنان

الإهداء

. . . بالمعاناةِ نَظَلُّ شريكين!
ونبعُ الحُبِ لا ينضبْ. . .
وَلَئِنْ جَالَدكِ الإنتظارْ!
أدَرْكْنَا الصباح معاً؛
رفيقا عمرٍ معاً. . .
غ. ل.
إليكِ أتوجَّهُ
وقد آنَ الأوانُ!
لِأُقدِّمَ لكِ حصادي الأولْ!
جَنَىَ السنين. . .
مِنْ حقيبةِ التعبِ والسفر. . .
رسالتي. . .
أَحْرُفُها مِنْ وَهْجِ الشمسْ. . .
مِنَ الأرضِ التي ابتعدتْ عني إلاَّ في الحُلمْ
تعيش جنوباً. . .
أَزْرَعُها أملاً. . . وأُعَانِقُها خيالاً. .
شَغَفٌ في البَحْثِ عن العِلَّةِ
يزيدني رغبةً
والبحثُ عَنِ المعرفةِ دَرْبُها شاقٌ. . .
طويلْ!. .

د. شفيق البقاعي

مقدّمة

المدارس والأنواع الأدبية، دراسة تجريبية في حقل الفن. تطال في معالجتها موضوعات؛ ينسجم ظاهرها الفنّي مع موضوعها، ويلتقي فيها الفكر الجمالي مع مفاهيم الفن ومقاييسه.

إذ أنَّ هذه البُنى، تتمذهب في إطار ظاهرتي، تجمعها وحدة الذات، رغم تشّعب مقاييسها، أو تبدّل أشكالها، وتداخل صورها، أو تمايز أفكارها، واختلاف مفاهيمها، تبعاً لتنوّع أجناسها، وتبدّل أشكالها؛ لكنها في الصياغة تحدِّد الواحدة منها مدلولها بناءً لماهية ذاتها التي تموضعت في هندستها الهيكلية المميزة لصفاتها وخصائصها.

والفن ظاهرة إنسانية أكدَّ فعاليتها علم الجمال، بعدما عالجتها الفلسفة فكرياً على ضوء التعليل المجرد. واذ بها تنتقل من التجريد الى التحليل فالذاتية لتنضوي في تيارات ومذاهب كثرت فيها بُنى الفكر والمنطق، في اطر استدلالات تبعاً لظروف التطور العقلي.

إذن فالبحث عن الفكرة فيها يعني الكشف عن العلاقة القائمة بينها كفن، وبين الميادين القريبة اليها. أما الفكر فكم بذل من جهد ليعقل الجمال! مسألة فيها جدل خصب وبحث يطول. سوف نجد الاجابة عليه في حقل المراحل التي مرَّ بها علم الجمال منذ سقراط / الركن الاول حتى عصرنا الحاضر! أمَّا الجمال، الجمال الذي يضرب في اعماق العقل، والارادة،

والذوق، والاخلاق، والمجتمع، والدين؛ فإنه جدل احتدامي يتوزّع نموّه تاريخياً وحضارياً، ليتعادل وحركة الابداع مع الزمان والمكان من وجود المهرة والمفكرين والفلاسفة والفنانين...

إذ أنَّ الانسان بمنظور أفلاطون مثلث الأبعاد، عقل يستقرىء الحق، وإرادة تستقطب الخير، واحساس يستعذب الجمال.

فالفن بشجرته المتفرعة، والجمال بمفاهيمه المعقدّة والنقد بقوانينه واجتهاداته الذوقية، والتأريخ الأدبي بعدالته في التدوين للحقائق في الكون والوجود؛ تعتبر هذه كلها - على حدّ تعبير «ونّدت» (Wundt) - إحدى مجموعات القواعد التي تفرض نفسها على حياة الفكر.

من هذه الرؤى يشكل علم الجمال مع علمي الأخلاق والمنطق ثلاثية «العلوم الناموسية» التي خصّها «وندت» في أحاديثه؛ ولان علم الجمال ترجمة قياسية لعلم الفن، وعلاقة الانسان بالفن، علاقة طبع تتماشى مع تاريخه في الحياة والحركة؛ علاقة قائمة بين الماضي والحاضر، علاقة اكتساب وخلق، يسيران معاً على ضوء جدلية المعرفة التي تحوِّل الحياة الى مجموعة محاولات، كما قالت مدام دى ستايل.

اذا كان علم الجمال هو علم الحساسية - كما يقول بول فاليري - والحساسية - برأيه - «كل تفكير فلسفي في الفن»، فالمدارس والأنواع الأدبية هي من هذا الفصيل، أو جزء لا يتجزأ منه، لا بل شكل من أشكاله المعروفة!

ان المدلول الفنيّ لبنية المذاهب الادبية على اختلاف أغراضها، تستدعي الباحث، أن يتلّمس تداخلها المعقد بين التذوق والجمالية، أو الذاتية والموضوعية.

وهذا الكتاب، يأمل أن يكون حاملاً أغراضه العلمية، من تطلعات نبيلة، باحثاً عن المعرفة الهادفة، لا أن يكون تاريخاً عاماً للجماليات، والفنون الادبية، ومذاهبها!

بل سيتركّز فيه البحث على دراسة التيارات الفاعلة، المؤثّرة في الحضارة والتاريخ الانساني، وسيخصّص جانباً مهماً لحركات الابداع بين هذه التيارات وتلك وما كان لها المدى البعيد والقريب من انسجام مع أدبنا العربي وذوقنا الشرقي في العصر الحديث.

إن حركة الفن من خلال نواميسه، القديم منها والحديث، تضع في الحسبان أمامنا مواجهة إحتدامية لمواقع تتبدّل في المفاهيم؛ كما تضع لنا الخيار في واقع التحليل او التنظير للمذاهب الفنية في صياغة تحتمل جملة اتجاهات منها:

ا ـ أصول فنية في أطرها الجمالية.
ب ـ ظاهرات نظرية في أطر نقدية.
جـ ـ انعكاس تحليلي لعمل تطبيقي.

كل هذا يؤكّد منهجية الكتاب بين ابوابه وفصوله؛ الذي يرسم لنا معالم الفن وتاريخه وتطوره انسجاماً مع الجمال الذي اختلفت الرؤى حول تحديده بين المبنى والمعنى.

أمّا أبواب الكتاب فهي ثلاثة: الباب الأول وموضوعه: الفن وعلم الجمال، والباب الثاني وموضوعه الأنواع الادبية، أمّا الباب الثالث ويشكل كتاباً مستقلاً ـ ففيه المدارس الأدبية ومذاهبها يتنسّم البحث فيها من الجمال وفلسفته جوهراً، ومن التاريخ روحاً، ومن الأدب صياغة موضوعية، ومن النقد مقياساً، ومن المنطق جدلاً، ومن الفنون ومدارسها مادة دسمة.

بعد هذا، نجد أنفسنا أمام متسع من المادة؛ تجتذب منّا الرؤى في حركتها الضوئية الدينامية.. وإذ بجسورها أذرع ضوئية، واتجاهات تحتدم تقاطعاتها الفلسفية والفكرية، الفنية والجمالية عبر مراحل وعصور. وهنا سرعان ما تترك الباحث في حيرة من خياراته لتفتح امامه عوالم من المعاني والبُنى، ومضامير تشتّد فيها التناقضات. عبر هذا الكم من

التركيب الكيماوي في مختبر الفنون، لا ينفصل الحاضر بعلاقته عن ذلك الماضي القريب او البعيد او الابعد! كما لا يُظَنُّ - إطلاقاً - فصل الاثنين عن المستقبل مع ما سيحمل من تطور مذهل في تداخله البنيوي بكل مقاييسه العلمية.

من هنا نجد أنفسنا في دراسة الفنون، أمام تفاوت غريب في مقاييس وفوارق في المسلمات. ان هذا التبدّل الدلالي يمكننا تداركه في دقة العلاقة التي تربطه بواقع التاريخ والحضارة، بواقع الظاهرات الانسانية، وفي ظروف فرضت طوابعها على البُنى الفوقية (Suprastructure) والبُـنى التحتيـة (Infrastructure). لأنّ المسافة التي تفصل بين الفن والجمال هي ذاتها كتلك المسافة التي تفصل الانسان عن تلك الرؤية التي فلسف بها العالم. ففي مثل هذه الحالة يتمّ التقاطع بين التكوين الخلقي، الحضاري، التاريخي، الفلسفي وبين ذلك التفاعل الذي تجسّد مقاييس ومناهج وقنوات ومفاهيم تصب في أكثر من مادة وتجتمع في واقع جمالي.

ان المدارس والانواع الادبية لا يفصلها في الواقع عن تكوين فني يجمع في خلاصته الذوق والجمال، والوعي، الى جانب البعد الدلالي الضارب بين حديّ النظرية والتطبيق!

من هذا المناخ العلمي تمتد الاقنية الضوئية للمدارس الادبية التي تتقبّل بين متاهاتها الأسطورة، كما ترتاح للتجارب النظرية في انعكاسها السياسي والاقتصادي او الديني والاجتماعي؛ كما تهتم بكل تداعيات-المجاري الفنيّة وتناقضاتها؛ فتستوحي من جدليتها جميعاً كتابة عالم جديد. إذ أنّها تميل الى الابداع لتحوُّل الطبيعة الى جمال، والحياة رواية، والكون قصيدة، كما تختصر الوجود بسيمفونية أو لوحة؛ كما ترفع من الحجر تمثالاً تتماوج فيه الحركة وتختال فيه الإماءة حياة، كما تسكب النغم رعشة في النفس، وتجعل من الصورة خيالاً مجنحاً، هكذا تتحوَّل الحركة في ميدانها الى سجل يعكس صدق المشاعر والاحاسيس الانسانية من رؤى الواقع التاريخي والحضاري الى جمالية يرقى بها الفن عوالم الذهول والعجب!

ان المعادلات التي تنوّعت في تبدّل مقاييسها تركت طوابع استدلالية وظواهر لا يمكن للمدارس الفنية قبولها دون البحث عن جذورها ومسارها الفنّي. حيث انها جمعت الماضي بكل ابعاده وطورت الحاضر على ضوء الرؤى المتبدّلة، الطارئة في حركة الزمن.

إن هوميـروس ، وجلجامش، وفرجيليوس، ودانتي، وملتون وسواهم ما زالوا أحياء في خاطر الفن، كما المأثورات الخالدة في التاريخ الحضاري والعمراني تلك هي الرموز المعبّرة عن جوهرها الحضاري في المكان والزمان، لأنها أضحت كالحلم المسافر في خاطر الأجيال.

والمدارس الادبية، إذ تستوحي فصولها من مواقع الابداع، فتحلل رموزه، وتستعير منه الرؤى التي على اساسها تعطي الحكم على قصيدة أو ملحمة سيمفونية او رواية، قصة او مسرحية. ان المدارس الادبية لا تحيا مجردة؛ بل يقوم بنيانها على وهج النظريات ولو رفض الشعراء تلك القيود، علماً بان الشاعر لا يعيش في جو العبودية! انه نفس الاعتقاد لدى باحثي علم الجمال حول الواقع الذي يرتاح اليه هذا العلم؛ لان اعتقادهم كان قاطعاً وهو ان الجمال هو جمال لا يقبل السجون ولا حتى يريد ان تسجنه المفاهيم.

ومن جهة مغايرة سيبقى الفنانون ـ رغم كل فرضيات النظريات وقيودها ـ اسيري هذا الكون يصنعون من وحيه أو وجوده خيوط أدبهم ومعالم ما تجود به قرائحهم او تصنعه أيديهم اللبقة من ابداع ومهارة.

فمن سقراط الى بمغارتن (A. Baumgarten) مراحل الفن الطفولي؛ ومن الاخير حتى كانط (Kant) مرحلة النضج والاصالة في الفن والجمال ووصولاً الى عصرنا الحالي؛ نلمس المقدار الذي خطا به هذا العلم والفاعلية التي جسّدها بين الذاتية والموضوعية في وعي البشرية جمعاء. لقد أدرك العالم قيمة لا تثمّن لما كان لإفذاذه من ابداع وخاصة من أفلاطون وأرسطو ثم مع الجذع الكانطي من هيغل حتى شيلنغ

لقد قال جورج لوكاش «لولا هيغل لما كان علم الجمال على ما هو عليه

اليوم». أما من جهة أخرى فنجد نفس المعادلة الابداعية على صعيد النقد من أجل بناء الصرح النوعي للمدارس من كلاسيكية الى رومنسية، ومن واقعية الى فنية، ومن رمزية الى سريالية وهلمجرا.

فكان للفنون ثمرة ابداع إنساني لدى الآداب الحية، لأنها تعبير عن الهموم الانسانية، تحتشد فيها الطبيعة والحياة. واذ بها تخطو من حيز التقليد والمحاكاة الى الابداع والمعاناة ومن تصوير الجوانب البشعة الى اللاوعي. وهنا اخذ الادب العربي على عاتقه تجديد رؤاه بوضع الحدّ أمام المآخذ التي قصّر في مجالاتها الاسلاف عندما لم يقدروا أن يواكبوا النهوض الغربي في مراحله النوعية.

أما اذا قيست الفنون حضارياً فيبقى العالم مديناً لليونان الذين أشاعوا قيم الفن،وابدعوا في حقل الفلسفة الى ان جاء دور العالم من بعدهم فاتسعت الآفاق العلمية على ايدي علمائه شرقاً وغرباً.

أمّا العوامل التي رفعت مقام المدارس الادبية الى تمذهبها فمنها صراع سياسي انعكس على أبعاد الواقع الفني. وهنا يتداخل التطور العلمي بأدواره، وانتشار الكتب والمطابع وتحسين سير المواصلات، والعلائق الدولية على مختلف اتجاهاتها؛ وهذا بالفعل قد أدّى إلى انتزاع القرار في تطور الذوق البشري. إذ بالثورة الفكرية والصناعية في أوروبا تحتّم الولادة الجديدة في الخلق الفنّي نحو التجديد. وفي أعقاب هذا الإطار الميكانيكي برزت إلى الوجود نتائج البحث العلمي فانكفأ التاريخ إلى الوراء يسجّل معالم الماضي البعيد والقريب. ويتدرج الإهتمام بأسس الحضارات الغابرة لمعرفة مناخها الحياتي وأساليب معيشة الشعوب. فلولا الياذة هوميروس لاندثر تراث اليونان القديم، ولولا جلجامش لما عرفنا القيمة الحقيقية لحضارة بين النهرين؛ وكذلك لولا الانياذة والشاهنامة والمهابهارتا، والكوميديا الالهية والفردوس المفقود والمعلقات الجاهلية لبقي التاريخ الحضاري أوهاماً يحفر في أذهان الأجيال أسئلة يُسْتعصى حلها أو تتأخر الاجابة عليها. لقد أزاحت مناقبية الاكتشافات عن كاهل الباحثين أعباء

التصورات والغموض عن أسرار تاريخية وحضارية، وغاب عن صورها التأويل ليحل محله التحليل والجهد العلمي. ذلك كله هو الأثر البارز الذي تبحث عنه الأنواع الأدبية تحت مجهر النقد لتظهر علاقتها بواقع الحياة وتفاعلها الجدي في بنية واقع تحلم به، أو تتصور بناءه بعلاقة حميمة يتفاعل بها الأدب المقارن؟

وبما ان الادب بين منظومة ومنثورة هو الاسمى كحقيقة معبّرة ووسيلة لا تحتمل الابهام يبقى متقدماً في مقامه على رأس هذه الفنون والأسباب منها:

١ ـ لقد اثبت الادب انه الممثل الحقيقي لابراز الحقيقة مباشرة دون اللجوء لاستعمال الرموز المعبرة عن دلائل غامضة، ومقاصد تحتاج الى ترجمة كلامية كما في الالحان، التصوير، والحفر، والنحت، والرسم وما شابهها.

٢ ـ والشعر في مضماره فاق النثر على صعيد الادب احياناً وفي ظروف موضوعية؛ لانه يعتبر ظاهرة انسانية سابقة في التدوين والتداول.

٣ ـ ان الشعر كان أسبق استعمالاً على صعيد تاريخي وحضاري من النثر بين الشعوب. ولهذا قال ارسطو: «الشعر اغزر حقيقة من التاريخ».

٤ ـ وقد تعود الاسباب لإبراز قيمة الشعر اجتماعياً لرقّته لحناً واستساغة تذوقه وسحر بيانه وسهولة حفظه، وانتقاله البديهي على السنة الناس ـ قبل انتشار وسائل الكتابة.

٥ ـ بعدما خطا النثر نوعاً وكمّاً وجدنا مقامه منافساً للشعر في القصة والرواية والمسرحية والمقالة والرسالة. واذ به يحظى باهتمام كلي في التأريخ والفلسفة والتحليل وعلم المنطق والتدوين والبحث وما شابه ذلك. فنافس الشعر فنياً ـ حتى ان القصيدة النثرية في الشعر الحديث ما هي إلاّ النثر الفني النوعي المعادل للشعر.

وإذا بالشعر والنثر ظاهرتان خالدتان لأنهما الوسيلة الفضلى للتعبير نطقاً عن كوامن النفس الانسانية.

فبناء لهذه المعطيات التي سلّمنا بها تجاوزاً، يبقى الشعر في بحثنا مصدر الرؤية الجمالية لانه هو نفسه العمود الفقري للاستدلال التاريخي والحضاري لبنية المدارس الادبية من هوميروس حتى عصرنا الحالي.

ولعل هذا البحث يكون مساهمة متواضعة في مضماره، على أمل أن يتبعه أبحاث تهتم بدراسة ما فات من هذه الفنون الأدبية الحديثة على ضوء الجمالية الفنية. أما الآن فكل ما تتوخاه هذه الدراسة هو أن تتلمس هذه المحاولة رؤية الضوء، عطاءً وصوابية في الاختيار ما دام القصد منها طريقاً للافادة من منابع الحق والخير والجمال.

شفيق البقاعي

البَابُ الأوَّلُ

الفن وَعلم الجمَال

الفَصْـــلُ الأوّل

التمهيد في حديث الفن والجمال

يعتبر هذا التمهيد ـ في حديث الفن والجمال ـ مدخلاً ضرورياً للبحث عن جوهر المدارس والأنواع الأدبية. أمّا إذا شئنا الكشف عن مصدر الفن، فمن البديهي إعادة النظر بما قاله الرسّام كستناري[1] عن حقيقة الفن: « فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا[2]. إنه يحيا، حياتنا، بكل ما فيها من عادات، وأفكار خاصة بها. وعليه أن يسجّل مشاعره التي يحصل عليها الفنان نتيجة لنظرة في أمور مجتمعنا، فيردّها ثانية إلينا من صور نتعرّف فيها على ذات أنفسنا، وما يحيط بنا، وألا يغيب عن نظره حقيقة أنّنا نحن مؤلفو الفن واننا موضوعه.

وهل أجدر من مهام الفن في ارتهان الحقيقة والبحث عن فلسفة الحياة؟ وهل أكثر من موضوع الانسان تعقيداً ليكون البحث عنه أسهل وأيسر؟.

أجل إنّ الفن هو الدرجة العليا من المعرفة الفلسفية؛ لأنه وحده يعبِّر عن الأشياء التي تقال. حتى أنه ـ على حد تعبير أندريه مالرو ـ « تصبح به الأشكال أسلوباً ». أسلوباً في الغاية، وأسلوباً في المباديء، في الأخلاق كما في تحديد المفاهيم. هذه الخاصيّة في الأسلبة قد تتعدى حدود التسمية لأن الفن

---

(١) J. A. Castagnary 1852 - 1870.

(٢) راجع بحثاً لنا في مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ١٦ تشرين الأول تشرين الثاني عام ١٩٨١ ص ٨٥.

حقول أو ميادين؛ تعكسه الجمالية بكل أبعاده: مع علماء الجمال الذين عددوا مختلف مناهجه، ومفاهيمه، حتى أضحى موضوع علم الجمال ومنهجه منوطين بالطريقة التي يحدّد بها الفن. وقد قال بول فاليري «كل تفكير فلسفي في الفن» لأنه يعبِّر عن الحساسية ذاتها أو هو الحساسية بذاتها. إذ أن فلسفة الفن ـ كما قال هيغل ـ تشكل حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة.

كانت ولادة الفن، حاجة طبيعية لبحث الانسان عن الجمال. أمّا علم الجمال ـ كما قال فاليري ـ فقد ولد ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف! وإذ به يعكس الحياة ـ التي تحولت مع الزمن وفي كرّ العصور إلى ـ مجموعة محاولات.

أما علاقة الانسان بالفن فقد أضحت علاقة طبع متقدّمة على تاريخه، علاقة انتهاء الذات في خلق الموضوع؛ أو علاقة فرز المشاعر بالضرورة، وكتابة الأحاسيس والأفكار، وترجمة الارادة وبث الوجدان وإظهار مصداقية النوايا والضمير. فتتجسّد هذه كلّها بتفاعل جمالي يعبِّر بها الانسان عن طريق الفكرة التي تلمع كأول حركة في عملية الابداع؛ ثم بعدما تنضج ويقتنع بها العقل يترجمها اللسان لفظة، والازميل تمثالاً والريشة لوحة والأوتار رنَّة نغمية، وهلمجرا. ولا تلبث الألفاظ، ونقرات الازميل المتتالية، وضربات الريشة الملونة ووقع الأوتار، حتى تشكل عبارة أو جملاً تفسر القصد وإذا بها كلها تتحول إلى أسلوب في حقلها الفني!

ولو لم يكن تكوين الانسان فناً معقداً لما بحث هذا الانسان /نفسه/ عن ذاته الجمالية! فالعقل والارادة والفكر والحواس، قواسم مشتركة في ماهية الفن، خلقاً؛ حدب الجمال على التأكيد عليها موضوعاً شغل علماءه الأجيال والعصور.

١ ـ علاقة الفن بالفلسفة

أما الفن من خلال أبعاده فمن جملة من تداوله، أهل الفلسفة وكان أول من سجل أحرفه في إطاره الهادف أفلاطون، فقرنه بالجمال، وأقام للجمال

مثالاً هو الجمال بالذات؛ لأنه بالنتيجة « تعبير الفنان بنتاجه عن مثل الجمال الأكمل »، « والقواعد الخاصة بحرفة أو عمل ». والفن أيضاً بالإضافة لما قيل عنه من تعريفات هو « التطبيق العملي للنظريات العملية بالوسائل التي تحققها » أو بالأحرى « جملة الوسائل التي يستعملها الانسان لاثارة العواطف، وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير والموسيقى والشعر» أو أنه كما قيل أيضاً «مهارة يحكمها الذوق والعاطفة وجمعها فنون ».

فالجمال الذي خصه أفلاطون عندما حدّده نظرياً على الأرجح قد اكتشفه في الموجودات الحسيّة أولاً وفي الأفراد ثانياً. وفي أعقاب اكتشافه، راح يبحث عن علّته في الأفراد ثم في المحسوسات؛ الى أن توصل الى استنتاج كانت خلاصته ان « الفن مصدره الالهام » وقد أقيم له ربّات كان كبيرها زوس مقيم على جبل الأولمب. فاختصت كل ربّة بفن ترعاه وتهتم بشأنه من الفنون كالشعر والخطابة والدراما والكوميديا.[1] وهذا ما سنأتي على شرحه في فصول لاحقة.

٢ ـ الفن وأبعاده

لقد شاع استعمال كلمة « فن » عبر العصور وفق تطور الأجيال وحضارة الانسان؛ حتى تلبّست أحجام مقاصده الهادفة ورموزه البعيدة، التي ستؤدي بمعناها المشار إليه عن خاصيّة تجد لها سبيل المعرفة عن سر معين في هذا الوجود الرائع. وقد استعملها الأدب وأكثر تردادها، لأنه فصيل بارز من أسرتها المباركة، ومن شجرتها الجميلة الساحرة. فالأديب والكاتب والشاعر، صاحب الموهبة الفنية، كما الموسيقى والنحّات والرسّام والمصوّر والراقص والممثل والبنّاء والزخرفي... ان هؤلاء جميعهم ندعوهم فنانين سواء كانوا من

---

(١) أنظر: د.م.ع. أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٥ ـ دار المعارف بمصر الاسكندرية ١٩٦٨.

أصحاب الفنون الحرّة التي يمثل فيها الذكاء الدور الأول؛ أو من أصحاب الفنون اليدوية التي يمثل فيها العمل اليدوي الدور الأول.

فكلمة فن جمعها فنون، ومنها فنون الشعر أي أنواعه. كما أن هنالك ما يسمى بالفنون الجميلة التي تجمع كل الفنون في إطارها العام لتصبح أسرة كريمة موحدة التسمية منوعة الابداع مختلفة المزايا والخصائص الجميلة؛ يحملها جذع شجرة واحد في أصول متفرّعة وأغصان متباينة الحجم متنوعة السمات. لأن الفنون مختلفة الألوان ومهما تعددت يظل الأدب رأس هذه الفنون الجميلة؛ لأنه خلاصة الانسان وخلاصة سائر الفنون. فالأدب بين نثره وشعره يحمل الصورة الجامعة الشاملة لصفات كل الفنون. إنه ينطوي على ألوان من صنع الخيال أو على الموسيقى اللفظية المتناغمة أو على خطوط وظلال متجاوبة أو على حركة منتظمة للألفاظ والعبارات وهو يحتوي فوق ذلك نطقاً برموز تدل على الفكرة والعاطفة. يقول إلياس أبو شبكة بهذا الصدد: « فللشعر عناصر متساوية يجب أن تجري كلها في حلبة واحدة فلا تنحطّ الفكرة عن الموسيقى، أو الصورة عن الفكرة»(١).

لسنا بصدد المقارنة بين الفنون؛ إنما سنكتفي بملاحظات تفسح لنا المجال لنمايز ما بينها؛ أو لنقف على ما أسلفنا قولاً، على أن الأدب في شعره ونثره يبقى رأس الفنون الجميلة. فلو أجزنا لنفوسنا اختيار الموسيقى، وهي من نفس الأسرة الفنية التي تجمعها شجرة الأدب، لوجدناها تعبيراً عن الجمال بأصوات تشير إلى رموز تعبيرية، يماثلها الرسم؛ بينما نرى الأدب يتجه مباشرة الى الرموز التي يشحنها بصنوف من الدلالات، تميّزه دلالة الايحاء الصوتي أو اللوني أو ما شابه ذلك مما لا يخرج عن نطاق الغموض الايحائي. فنرى فيما بعد أن الأدب أقرب الى الانسانية العاقلة من سائر الفنون. وبهذا الاطار يقول

---

(١) الياس أبو شبكة: مقدمة « أفاعي الفردوس » في حديث الشعر ص ١٥ دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤٨.

الأب بريمون: «إنه لا حاجة لفهم معنى الشعر فالسحر المنبعث عن موسيقاه يؤثر في النفس تأثيراً مباشراً» إذ أننا في مثل هذه الحال نعيد الحق لأفلاطون عندما طرد الشعراء من جمهوريته؛ لَمّا وجد في شعرهم من سحر يجذب القلوب، ويحرّك مجرى العواطف، ويغيّر من قنوات التفكير! والأمر يحلله من جديد الأب بريمون بقوله: «إن كل قصيدة مدينة بطابعها الشعري لتألّق هذه الحقيقة الغامضة»

أما الأمر فيختلف عند الياس أبي شبكة فيرى الشعر بمنظور يغاير رؤية الأب بريمون فيقول: «وعندي أن الشعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل. وهذا الثوب جزء من الشعور لا يتجزأ. وقدر ما تكون الثقافة للشاعر من الرقيّ والذوق والموسيقى في روحه يكون البيان راقياً في شعره»[1].

وإن كان لا بد من الوقوف على واقع معيّن فيجوز القول أن الشعراء ليسوا سَحَرَة، ولا آلهة ولا أنصافها، ولو أنهم من صانعي الجمال لأنهم فنانون مبدعون. فطينتهم من طينة شعبهم، وهم نسيج مجتمعهم أو البيئة التي خرجوا منها. فالسحر الكامن في جمال صنيعهم قد يتلاقى وقول بول فاليري: «إن الشاعر الموهوب من يختار اللفظة الصالحة لإحداث الرعشة النفسية وإحياء العاطفة الشعرية» ويصوِّر الواقع الحياتي بصدق وإخلاص. من هنا، فإنهم يتمتعون بصفات ذوقية أو مزايا إبداعية تؤهلّهم أن يكونوا أرهف حساً من سواهم وأبعد حدساً في خفايا الكون والمجتمع. ففيهم هواجس ورؤى يصح أن نسمّيها إيحاءات تتولّد فيهم «على صفاء المزج الطبيعي وقوة حادة النور في النفس» كما قال المسعودي.

أما إذا أجيز لنا القياس فلسبب أو لآخر كان مقياس الرسول العربي للشعر على ضوء هديه، فإذا اتفقت فيه روح الشعر مع روح الدين، فهو من الشعر في الذروة، وما خالفه فهو من كلام الغواة الذين يكون شراً على

---

(١) أنظر. مصدر سابق نفسه.

صاحبه وعلى المجتمع. والشعر الذي أعجب النبي كان من الشعر ما وافق الحق. ولما سمع قول طرفة على لسان بعض أصحابه:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

قال أنه من كلام النبوّة. ثم أنشده العلاء بن الحضرمّي قائلاً:

وحيّ ذوي الأضغان تسب عقولهم تحيتك الحسنى وقد يرقع النعل
فإذا دحسوا بالكره فاعف تكرّما وإن خنسوا عنك الحديث فلا تسل
فإن الذي يؤذيك منه سماعه وإن الذي قالوا وراءك لم يقل

لقد علّق الرسول على هذا الموقف بقوله: « ان من الشعر لحكمة، فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر ». إن موقفه هذا من الشعر كان موقف المعجب المادح. وكان يأمر أن يقطع لسان الشاعر بالعطاء. ومن أقواله: « أصدق كلمة قالها لبيد: « ألا كل شيء ما خلا الله باطل ». قالرسول لم يقل شعراً « وَمَا عَلّمناه الشعر وما ينبغي له... » لكنه أعجب بما جاء في بعضه من قيم الفن الهادق؛ وذمّ الشعر البعيد عن الروعة والتسامي في الرؤى: « لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً فيريه خير من أن يمتلىء شعراً ». وكأن هذا الشعر بنظره متوازٍ مع قيمة الأوثان ضرراً وفساداً: « لما نشأت بغضب إلى الأوثان وبغضي الى الشعر ولم أهمّ بشيء مما كانت الجاهلية تفعله إلا مرتين، فعصمني الله منها ثم لم أعد ». كما جاء في القرآن ما يعزز هذا الموقف من الشعراء ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون ألم ترهم في كل وادٍ يهيمون وأنّهم يقولون ما لا يفعلون إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً﴾.

بمثل هذه الصورة الدلالية يمكننا أخذ العبر عن علاقة الفن بجوهر الحياة.

٣ ـ سحر الفن وكيمياء الجمال

إن المنطق الذي يثبته الواقع في ترجمة سحر الفن ـ كيفما كان نوعه ـ ينبعث من معين إنساني خلّاق؛ فيتسامى من الواقع الحيّ الى رتبة الابداع ليتحوّل إلى

كيمياء الجمال؛ لأن القدرة الخارقة ليست منفصلة عن الانسان فهي جوهر نفسه؛ فإذا أرسل الشاعر نظره معرض الطبيعة واجترت عيناه مشهداً من مشاهد هذا المعرض، ثم خبزه على نار هذا الجوهر فيكون قد اعطاك من نفسه. والنفس هي المصهر الداخلي الخفي لكل ما يحيط بالانسان. فإذا كانت النفس مفطورة على الصفاء وتهيأت لها العوامل الثقافية المكمّلة فإنها تنقّي الشعور من أدرانه، وتقوم بهذا العمل من تلقائها فلا تكلّفك أجهاداً ولا تعملاً... « فحواس الشاعر مهامه تشترك جميعها في صهر المرئيات لتحوّل عمله الى قدرة تخترق أحاسيس الآخرين فتنير فيها الحواس والعواطف فتبكيها وتضحكها، تؤلّبها حماساً أو تهدىء من روعها »[1].

أجل إن القدرة الخارقة التي يتأثر بها الشاعر هي نفسه. هي المصهر الذي يفرز الجمال من نفس جميلة نزعت عنها أغلفة الشر، ومسبباته؛ بكل ما فيه من هدم وفساد هوذا شرط يتحدد فيها « إذا تحررت النفس من هذه الأدران بلغت النسبة النورانية الكاملة، بلغت مستوى الطبيعة، بلغت ذات الله. والنفس النقيّة هي الله[2]. ذلك الفن الذي ينعكس بصدق عن الحياة والطبيعة، سيترك أثره الفعّال في رحم الحياة ليواكب الحضارة لأنه سيتحوَّل الى ظاهرة بارزة بين الحركات الفكرية التي لا تخمد من غير أن تترك وراءها أثراً لأن علاقتها بالحياة والطبيعة علاقة جدلية؛ لها سمات البيئة والعادات والتقاليد والمناخ الحضاري الانساني الذي ينطبع في روح الفنان؛ هذا الذي يكتب تاريخ عصره بأحاسيسه ومشاعره الانسانية ابداعاً خالداً. بذلك يثبت الفنان الأصيل، الحقيقي، إنه تاريخ عصره ملحناً ومصوِّراً ورسَّاماً ونحّاتاً. وكما يقول أبو شبكة: « لولا الشعر ما عرف تاريخ العرب في الجاهلية، ولولاه ما عرف الفروسية والكرامات في الرومان، ولولاه ما عرف تاريخ الاغريق ». وما أثبته اتيان باسكيه/ الأديب الفرنسي عندما أراد أن يضع كتاباً عن الحياة

(١-٢) أنظر مصدر سابق نفسه ص ١٥.

الوطنية في القرون الوسطى لم يجد سبيلاً الا قراءة شعر الملاحم Des Chansons de geste وهكذا نرى مشاهير العصور من هوميروس وجلجامش، ومن فرجيليوس حتى مونتسكيو وديدرو والكساندر بمغارتن فبودلير وفاليري وهوغو وبوشكين وتولستوي في الأدب؛ وفي مونتفردي إلى فرانزلست وشتراوس حتى تشايكوفسكي وبيتهوفن وفاغنر في الموسيقى؛ ومن ليوناردافنشي الى ميكال انجلو حتى رافايل في الرسم والنحت، هؤلاء جميعهم أغنوا بمواهبهم تاريخ الحضارة ورفعوا من قيمة الانسان عظمة ورقياً الى جانب الخلود لكل ما عبّروا عنه من جمال وطبيعة. فالطبيعة كانت قيثارتهم حتى سكبها الشاعر قصائد وملاحم؛ والموسيقي حوّلها أنغاماً سيمفونية؛ والرّسام جعلها لوحة رائعة؛ والنّحات صنعها تمثالاً لا ينقصه إلا النطق والحركة. والفنون الأدبية أنواع منها الشعر ومنها النثر.

أما الفنون الشعرية فمردها الأساسي للشعر الغنائي أو الوجداني ثم ارتقى مع رقي حضارة الانسان الى الفن القصصي أو الملحمي، .عند اليونان والرومان والفرس والأوروبيين وبعض لمحات وردت في الشعر العربي ـ القديم. حتى جاء اليوم الذي تحوّل فيه الشعر الى فنٍ مسرحي/ روائي؛ وإذا به أرقى ما توصل إليه الانسان عندما بدّل مراتب الشعر إلى حركة يجسدها على مسرحٍ فيه حوار وتمثيل. أما الشعر التعليمي أو الحكمي فهو فن؛ منه ما جاء عند الشعوب مباشرة ومنه ما جاء على السنة الحيوان وهو فن قديم في تاريخ الشعوب، والأمم[١] أما الفنون النثرية فمرجعها الى القصة، والوصف، والتاريخ، والخطابة، والرسالة والمقالة والنقد الأدبي وما شابهها.

---

(١) (وقد ظهر في الأدب العربي شعراً مع زهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وابن الوردي والفيّة ابن مالك والمتنبي واحمد شوقي حديثاً. وظهر نثراً مع ابن المقفع).

٤ ـ النظريات والأدب

تواجهنا أسئلة تطرح نفسها حول ماهية الأدب كفن يتصدّر واجهة الفنون، ويبقى أقربها تعاملاً مع الانسانية العاقلة، كما تواجهنا أسئلة أخرى حول قبول الأدب حدود النظريات وقيود المذاهب. إذا لم تكن الاجابة كما نتوخّاها بالايجاب كيف تصح فيه المدارس وهل تقوم هذه على مبادىء نظرية تحدد أبعادها مقاييس مذهبية أم تتنافى في الحالين؟

قبل الاجابة على مثل هذا الطرح الوجيه؛ يمكننا القول أن الحل يواجه تناقضات شتى، وتحتدم أمام بابه اجتهادات تختلف حولها الآراء النقدية المتعددة. الياس أبو شبكة في انتمائه الرومنطيقي يرى « فساد النظريات في الأدب » وكان ردّه حاسماً على التنظير الذي جاد به معاصره بول فاليري / الشاعر الرمزي الفرنسي عندما قال « إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الابداع ».

إن التنظير والنظريات في الأدب كان ـ في الواقع ـ وبرأي البعض من الأدباء والنقاد والشعراء أمراً صعباً؛ كأنه يشبه الكفر أو العمل الشنيع المستحيل. وبرأي البعض الآخر كان واقعياً حياً لا مفر منه!.

إذا حاولنا المقارنة بين هذين الموقفين لوجدناهما حيناً على حق وأحياناً على باطل. إنما الاحتكام لمفهوم المنطق النقدي القائم على علم ومنهج؛ لا يمكننا الفصل بين الأدب والحياة أو الأدب والسياسة، أو الأدب والاقتصاد أو التطور العلمي أو التكنولوجي أو التطور الحضاري بشكل عام. لذلك نجد أنفسنا أمام جدار عندما نطرح السؤال على أنفسنا كالآتي: هل ينفصل الأدب عن السياسة والاقتصاد والاجتماع والأخلاق والفلسفة وما شابهها؟ هذه وإلى جانبها أمور بارزة وقواعد مهمة من العناصر التي ترتكز عليها قواعد الحياة في تفاعلاتها الفكرية! وبما أن الأدب هو الصورة التي تعكس هذه الحياة وطبيعتها فإذا تجرّد ولم يكتب عن نوازعها وتناقضاتها وانتصاراتها وحروبها واكتشافاتها وتطورها/ عن حركتها الميكانيكية؛ فإنه يصبح وعاءً فارغاً يخلو من مضامينه.

وإن لم يكن الأدب ابداعاً وتجديداً، لا ريب أنه سيتحوّل الى كوم من الكلام على ركام من الورق. وان لم يكن الأدب ثورة إنسانية بالمفهوم العلمي، تتصاعد أبعاده من وهج النفس البشرية الناهضة من أجل الخير والحق والجمال، فلا بد أن يخلو من جوهره الذي جاء من أجل تحقيقه! فكيف ـ اذن ـ لا تصح الثورة في الأدب؟ والأدباء هم صانعو مباديء الثورات ودساتيرها في المجتمعات الانسانية؟! وهل تقوم الثورات من دون النظريات؟ أن الاعتقاد في إيجاد الجواب أضحى واضحاً وقريباً من المنطق، لأن حَمَلَة الأقلام هم الثائرون على الدوام ما دامت الكلمة سلاحهم الأمضى في طلب الحرية وسيادة العدل وإحقاق الحق! من أفكارهم يولد العالم الذي يرونه في أحلامهم.. فمنهم من يرى الأنظمة المرسومة في عالمه/ المدينة الفاضلة أو الجمهورية المثالية، ومنهم من يراها غير ذلك. هوذا أفلاطون الذي وجد في الفن «محاكاة المحاكاة» ولأن الشعراء لم يسيروا في وهج فكره المثالي الذي نادى به في جمهوريته أقصاهم عن نعيمها؛ لأنهم ـ باعتقاده ـ متمردون أو عصوا فأضحوا عنده مفسدي الأخلاق، مصوري الرغبات الدنيئة التي يحببونها الى نفوس الناس؛ هؤلاء المخالفين آراءه تحوّلوا الى دعاة فساد ورذيلة. فالفنان الذي يريده أفلاطون هو الذي يتسامى بفنه نحو المثل الأعلى. بينما الفن بنظر ارسطو ظل قائماً على الأخلاق والسياسة. لإن وظيفة الفن بمفهوم أرسطو ولو قلّد الطبيعة يبقى متسامياً عنها؛ والتقليد نفسه ليس نقلاً للمظهر الحسي للأشياء كما يبدو للفنان، وكما نسميه في عصرنا الحاضر: كالتصوير الفوتوغرافي إنما التقليد بمنطق أرسطو هو تصوير الأشياء لحقيقتها الداخلية أي لواقعها الذي تنبض به حركته الداخلية؛ فيقدم الفن لنا ـ عند ئذ ـ النماذج والصور المشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة. وهنا ينطبق المثل على الشعر الجيد الذي يترفّع عن المعاني المحسوسة المبتذلة، ويتسامى به الى مستوى عالٍ من الأداء العقلي والفني؛ وبهذا يرى أرسطو الشعر أكثر جدية وإيغالاً في الفلسفة من التاريخ. بينما الموسيقى كفن من مجموعة الفنون تستهدف ـ برأيه ـ الترفيه والتسلية والتربية والأخلاق والشعور باللذة واملاء الفراغ وأخيراً التطهير.

إن أفلاطون وأرسطو سبق لهما إرساء قواعد الفنون على قواعد النظريات. كما أن النقد لا مناص منه إذا لم يعتمد على مرتكز تنظيري. إنما استدراكاً لواقع الشعر ـ كفن ـ من الأجدى أن نترك الوحي والابداع والخيال، لحدس الشعراء لحرية هواجسهم الحساسة دون تكبيلهم بقيود تحدّ من حثّ قرائحهم أو تحريك ابداعهم.

٥ ـ الابداع وسيف الكلمة

قد لا تمر عملية الابداع مع مبدعها بسلام ـ كذلك العكس ـ في الأدب وسائر الفنون. لأن هذا الابداع قد يشكل بداية خلق جديد لعالم جديد وفيه ما يهدد بهدمٍ لواقع أصبح التعامل معه غير مجدٍ. ففي مثل هذا الموقف يحفل السجل الذهبي باسماء من الشعراء والأدباء والفنانين الذين ذاقوا التشرّد وطعم العذاب من أجل حرية الكلمة التي بودهم قولها: أو كانت هي البادرة لشرح بنات أفكارهم كخطوة على طريق الابداع! فالنضال من أجل قول كلمة الحق بحرية لها ثمنها لأنها سيف، فما على صاحبها إلا أن يدفع ضريبتها وهي لا شك ستكون في موقف المخاض العسير لبناء الجديد على طريقتها التجاوزية. إن فولتير وهو أحد الذين تعمّدوا في عذابها قال: إنك مهما خالفتني الرأي، أموت من أجل أن تقوله بحرية!

ففي مرحلة تاريخية هامة ورثت أوروبا محافل الابداع بعدما حلّت مكان اليونان والرومان وبرزت باريس في أكثر من حقل ابداعي بعد إيطاليا البادئة واسبانيا إلى حين قد وازت انكلترا حيناً، وألمانيا أحياناً وتارة فاقتها لكن المسيرة الفنية الابداعية والفكرية بشكل عام شاهدت في هذه القارة مرحلة تاريخية مجيدة من الثورة الذاتية في الأدب والعلم والفلسفة والفكر؛ لكن ثورتها الأدبية كانت على الدوام ذات أثر فعّال في تغيير وتبديل مسيرة الأدب العالمي وتجديده والتأثير على توجيهه!

فيما كانت المدرسة الكلاسيكسة - في الأدب - تعكس وهجها الفنّي على واقع سياسي لتوطد دعائم الملكية فوق أراضيها لتتحدث باسم الملوك والنبلاء والأمراء ورجال الدين؛ حتى جاء اليوم الذي قـوّضـت أركانها ثورتان: ثورة سياسية /عام ١٧٨٩ وثورة أدبية فنية عكست بناء الجمهورية، رفع ساريته علم الرومنطيقية الذي حمل حلمه تحت شعار: الحرية، الاخاء، المساواة. لكن المعادلة قد تأخذ حجماً يتوازى وظروف المرحلة التاريخية للظروف الموضوعية بين واقع سياسي وحركة الأدب. ومما لا ريب فيه بأن الموقف في الانقسام السياسي قد عكس نفسه في الانقسام الأدبي. حين فقدت الدولة حيويتها واعتبارها بعد انصرام عهد العظمة الأول الذي طال أمده، كما فقدت مهارتها السياسية؛ لم يعد بوسعها التكييف وفقاً للتغيير في وقت أصبح التغيير فيه سريعاً وواسعاً. كان عصرئذٍ للاكتشافات العلمية صداها القوي الذي لم يعد للأدب رضاه عن جمود أصاب حركته الطبيعية والميكانيكية وهو العاكس الأصيل لطاقة الحياة وتطورها. ففي قوقعته ضمن أبراجه العاجية أضحى من أهل المقابر، وفي عبادته الصنمية، أضحى خاوياً من الحسّ الانساني والفائدة الروحية والمادية. أما انطلاقته فقد جاءت بناء لتحرّك نهضوي بعد شعور بالقلة أو التقصير في مهامّه الوضعية. ومن يدقق في مشاكلته للحياة وحضارتها، يجده واضحاً في مسيرته المباركة. فراح يتحسس شيئاً فشيئاً أقنيته الفنية الجديدة؛ هذا بعدما برزت معالم الانحطاط في أواسط القرن الثامن عشر بروزاً لم يعد من الممكن تجاهله ومع تصرّم القرن نفسه، تبدّلت النظرة من العلة الى الدواء. ولم تعد الامبراطورية قادرة على تحاشي الصدامات المميتة للدفاع عن نفسها أو على الأقل أن تجد حلفاء أقوياء لها ضد الأعداء الجدد. أن قوالب التجديد زحفت بكل طاقاتها نحو الثورة[١].

من هنا تتضح أمامنا رؤية جديدة، تشير بوضوح كمدلول بنيوي يؤكد

(١) رفاعة الطهطاوي: في تخليص الابريز في تلخيص باريز، ص ٦٠.

أنّ الأدب والسياسة تؤمان مرتبطان جدلياً بواقع لا ينفصل واحدهما عن الأخر ولو اختلفت مقاييسهما الفنية ذاتياً وموضوعياً. كما أن الأنواع الأدبية ومدارسها تربطها علاقة الذات والموضوع. فالواحدة منها تنزع الى النشؤ عن الأخرى على طريقة التناقض الجدلي الذي يولّد الحياة بين الايجابية والسلبية. من هذا التداخل المنطقي يمكن رؤية الكلاسيكية كمدرسة والرومنطيقية، والبحث عن علة هذه من تلك في الوجود. وفي مثل هذه المعادلة الدرامية جاءت المدارس الأدبية في بنائها الهرمي: الواحدة على أنقاض وضعف سابقتها. كما يمكن أن نرى ذلك على ضوء الصراع الدائم في حركة الانسان والحياة والتطور. فلولا الكلاسيكسة لما جاءت مقاييس الرومنطيقية، ولولا ضعف الأخيرة لما جاءت بعدها البرناسية والرمزية من نفس الرحم! ومن نقيض هذه المقاييس جاءت الواقعية، والواقعية الاشتراكية والوجودية والسريالية. وبهذه الذهنية في ظروف موضوعية، في جدلية الحياة الاجتماعية والسياسية تولّدت عملية الابداع لواقع المدارس الأدبية. أما الحديث والتفصيل على ذلك سوف يلي في فصول لأحقة من صفحات هذا البحث.

٦ ـ ممارسة الجمال وتذوّق الأدب

يبقى أمامنا سؤال: ما هو الأدب؟ وكيف تتقاسمه أنواع المدارس وتعقلنه المذاهب والنظريات؟ هل يبقى الأدب جمال كتابة؟ والكتابة قد تكون أدباً إذا كانت فناً جميلاً تعكس الآراء والعواطف الانسانية إذا أحسن الكاتب فيها اختيار الموضوع، وأجاد في ترتيب العناصر، وعرف كيف يفجّر القوى التعبيرية في الألفاظ لكي تصبح أيحائية معبأة بعاطفة محيية وخيال ملون وتراكيب متباينة.

لكن الجمال الذي حدده العلماء، هو السحر الكامن في قوانا الشعورية لا في مداركنا العقلية. وهذا السحر هو الباعث بعد تجاوبه الشعوري والذوقي الى عملية الخلق والابداع، الحافلين بالمتعة والاطمئنان. أما الترجمة العملية

لهذا الدفق الشعوري، فهو التعبير. آنئذٍ يكون التعبير عن الجمال فناً، إذا عرف الكاتب أن يستخرج من موضوعه موقفاً إنساني الخلق والتأثير، وأن يبث فيه شيئاً من كيانه؟ وإذا عرف أن يجعل تعبيره حيّاً إيحائياً تشخيصياً. والحياة في الكتابة حركة اللفظة، والعبارة والمشهد، والايحائية متصلة بالواقع، يوحي التعبير فيها بالحقيقة وامتداداتها في ذات الموضوع وفي ذات الكاتب. أما التشخيص فهو بثٌّ للفكرة/ ذوب من الكاتب في ما يختار من موضوعه. هكذا يختار الكاتب من موضوعه ما يختار، ويجمع ما يجمع، يوجّه هدفه، ويرصده لحركة الواقع، وتداخلها مع حركة مشاعره، ثمَّ يوجد هذا كله في إطار فلك فكرة رئيسة يسبح في عالمها، ليذكي فيها روحه، ويجرّ وراء فكره من يقرأ أدبه جراً ممتعاً مشحوناً بلذة آخّاذة مريحة!

٧ ـ مفاهيم الامتاع والجمال الفني /١

علامَ تقوم عملية الامتاع الأدبي؟ إن ما أكّده علم الدلالة وأرشدت إليه البنيوية، يمكن أن نتذوق العمل في الجمال الفني على ركائز يتمُّ حصرها كالآتي: جمال الفكرة، وجمال اللفظة، وجمال العبارة، وجمال الأسلوب. إنّما هذا قد لا يكفي؛ فيبقى أمامنا على صعيد آخر جملة مفاهيم تتداخل في إطار البنية الجمالية لواقع العمل الفني منها: مفهوم الصورة/في الشعر والنثر، قديمها وحديثها، مفهوم العاطفة، مفهوم الموسيقى، مفهوم الفكرة. وهنا لكي نظهر الحقيقة على سجّلها البياني يمكن إظهار قيمة كل مقياس على تعبيره، بين الدلالة والبنية من واقع النقد الجمالي ونظريات مشاهيره/ أرسطو، غوته، شلر، لسنغ وسواهم.

أ ـ جمال الفكرة:

للظاهرة الحسيّة عمل مميز في التقاط الذبذبات المرئية منها والسمعية، الذوقية، والشميّة أو اللمسية لدى كل إنسان مؤهّل لتقبّل الجمال. إذ إن

الفكرة ما هي إلا الحصيلة الميكانيكية للمؤثرات التي تمر عبر الحواس الخمس وتعتبر المرصد اللاقط الذي ينقل الى العقل كل شيء بأمانة دون تقرير أو حكم على ماهيتها، فيتناولها إثر ذلك العقل تجريداً وتصوّراً، ونزع منها الأفكار التي تصبح فيه إدراكاً ذهنياً لمعاني الوجود، فيظهرها الى دنيا ذاته واجتماعه بواسطة رموز حسيّة ندعوها ألفاظاً، وهي في حقيقتها أفكار مجسمة عن عقل مادّي. إن تعادلها في هذه الحال لم يعد يفرّق بينها ـ بعد ذلك ـ كلفظة وبين الفكرة التي تجمعت تداخلاتها حتى تجسدت لفظة. أما بعد فيأتي دور الاستنباط لكن الممارسة والثقافة والقدرة على التحليل لها موقعها الحسن في أداء أو اكتمال الوظيفة المطلوبة؛ وحتى تأتي عملية التنوع والمفاضلة تم التخيّر بين الأفكار تصبح المقارنة واجبة بين الفكرة الرئيسة والفكرة الثانوية؛ ليتم أخيراً التركيز على قيمة الفكرة الأساسية والاهتمام بها.

ب ـ جمال اللفظة:

تلعب الصياغة دوراً جدّياً في صناعة الألفاظ اللغوية لأن الضوء يتسلّط هنا على مقياس اللغة في حاليها: مفردة كانت أم مركّبة. أما أداء المعنى فيلعب دوره على صعيدين: الوضعي أو القاموسي الذي تقدمه المعاجم اللغوية، والمعنى النسبي الذي تقدمه القرائن التعبيرية، وقد يدعى في أكثر الأحيان معنىً مجازياً. والمعنى في اللفظة ما هو مأنوس الاستعمال بعيد عن الحوشي، ومنه المتنافر الحروف /الثقيل على الأسماع والذي يسبب للأذن إنزعاجاً مؤذياً[١]. أما اللفظ المبتذل فهو ما اشترك في أداء معنين[٢] غير مأنوسين[٣]. فمن قاموس الألفاظ تتكون العبارة.

---

(١) مثل لفظتي: هعخع وعخعخ وكلاهما اسم نبات.

(٢) مثل لفظة: ازعر وعزرّته.

(٣) مثل: إسفنط/ الخمر. فدوكس/ الأسد. الخنشليل/ السيف.

جـ ـ جمال العبارة:

في تكوين العبارة تتداخل كيماوية التركيب مبنىً ومعنىً، ليشترك / جمال الفكرة مع جمال اللفظة في نظام يدرس تشكيل العبارة، القائمة في الجملة المفيدة المميزة بالأصالة الخالصة والفصاحة التامة. وقد تقوم هذه الوظيفة على ما يلي:

١ ـ تقديم العامل على المعمول وهي خاصية اللغة العربية، أن يكون الفاعل قبل المفعول.

٢ ـ الربط بين الكلام بواسطة الحروف ولا سيّما حروف الجرّ وحروف المعاني، وعملية الربط في اللغة العربية تجعلها في انتظام مرصوف إلى جانب موسيقاها النغمي الرائع.

٣ ـ الفصل والوصل القائمين على العطف والاشتقاقين وكيفية وقوعهما في العبارة.

٤ ـ الايجاز وهو عبارة عن تقصير الجملة بمعنىً مكثف مشحون بكلام قليل إمّا عن طريق الحذف كما في حذف الصفة أو الموصوف، أو بحذف المضاف أو الشرط وجوابه أو حتى بحذف جملة أو أكثر.

٥ ـ الواقع الموسيقي في العبارة، وهذه ميزة لا تتخلّى عنها العبارة في اللغة العربية لما فيها من نغم يترك النشوة في أذن السامع وخاصة في السجع أو في كتابة النثر الفني والتجنيس وما شابهه!

د ـ جمال الأسلوب:

إن الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر في أداء إنشائه وإيصال فكره عن طريق اللغة المكتوبة أو المحكية. وإذا بالأسلوب يرذخ لنوعية الأدب في نثره أو في شعره. وهنا ينقسم الكلام الى نوعين: النثر والشعر.

فالنثر هو الذي استوفى شروط الجمال وأرسل على سجيته إرسالاً تاماً وهو يدعى بالنثر المرسل؛ أو أرسل إرسالاً مقيداً بفاصلتين متواطئتين على حرف واحد وهو ما يدعى بالنثر المسجّع.

أما الشعر فهو المعنى الجميل في كلام موزوف مقفّى أي هو فكر مصوّر مجنّح ينبض بالحياة وينطق بموسيقى الأوزان والقوافي[1]. ولكل من النثر والشعر فنونه الانشائية كالفن الغنائي والفن الملحمي أو الفن القصصي، والفن الروائي أو المسرحي أو التمثيلي. ولكل من تلك الفنون أسلوب وطريقة خاصة به.

والأسلوب هو جملة الأنظمة التي يجب أن يتمشّى عليها الكلام لكي يكون بليغاً وهو يشمل الانشاء بمجمله لفظاً ومعنىً وهذا ما اعتنى به: علم البديع، وعلم العروض، وعلم المعاني، وعلم البيان. وقد أعار العرب واليونان، ثم الأوروبيون لبعض هذه العلوم اهتماماً وعناية فائقين.

١ ـ علم البديع هو ما اعتنى بوجوه تحسين الكلام لفظاً ومعنىً وهذا ما نسميه بلاغة أو علم البلاغة وفيه الطباق والتورية والجناس، والسجع.

ب ـ علم العروض وهو علم يعرف به صحيح الأوزان من الشعر وفاسدها وكل ما يتعلّق بالشعر عموماً والقصيدة خصوصاً كالوزن والقافية والعروض والضرب والروّي والتفعيلة، والتقطيع العروضي والصدر والعجز والحشو وما شابه ذلك.

جـ ـ علم المعاني وهو الذي يعالج اللفظ من حيث مطابقته لمقتضى الحال فيعالج التقديم والتأخير، والحذف والزيادة، والتعريف والتنكير والاسناد والخبر والانشاء والأمر والنهي والاستفهام والنداء وهَلُمَّ جراً.

---

(١) هكذا حدده نقادنا القدماء. أما تحديدة الحديث ففيه أكثر من اجتهاد وتفاوت في وجهات النظر. وللتأكد من ذلك ـ راجع رسالة في قوانين الشعراء للمعلم الثاني/ الفارابي.

د ـ علم البيان يهتم في تبيان معنى الكلام الواحد بتراكيب مختلفة في وضوح الدلالة على المقصود بأن يكون ذات دلالة بعضها أجمل من بعض. ويدور حوله التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية.

وبعد التركيز على دراسة علم البيان الذي يشكل العنصر الحساس بالنسبة لانطلاقة الشعر من حيث تراكيبه، نجد أن الشعر يقوم على وزن وقافية يتضمّن العاطفة الى جانب الصورة، والموسيقى الى جانب الفكرة. وإن خلا من إحدى هذه المفاهيم يهتز كيان الشعر، ويضطرب بناؤه، فيقع في خلل يسيء إليه ويجعله بعيداً عن المفهوم المرسوم له(١).

٨ ـ المفاهيم الجمالية في الشعر العربي/ ٢

جاء تخصيص هذا القسم لمفاهيم الجمالية في الشعر العربي كتطبيق عملي يمكن أن يمهّد لنا الطريق للدخول في أحد أمرين: أولهما كيفية التذوّق الفني لواقع الشعر كبنية ذوقية، ودلالة هندسية فيها معالجة كيماوية فنية؛ والثاني يسهّل لنا الانتقال للدخول في هيكلية جديدة لدراسة مراحل علم الجمال، ثم الغوص في دراسة الأنواع الأدبية من شكلها إلى مضمونها وصولاً إلى التمذّهب الفني الذي توزّعت في فروعه.

أما التوجه الى الشعر العربي بالذات، فإنه شأن تفرضه مواقف منها: بنية هذا البحث ودلالته للصور التي مرّ بها الشعر العربي كفن نركّز عليه في توجهنا المقبل لذات القصيدة العربية ومدى انطباع الحضارة وحياة الانسان العربي فيها على مرّ التاريخ. والقصيدة كبنية هندسية ما هي إلا الصورة الحضارية لواقع كان يعيشه انساننا العربي في إطاره القومي وتفاعله الذاتي والموضوعي مع نفسه

(١) راجع عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، ط ٣، ص ٢٥.
ومحمد مندور: الأدب ومذاهبه، ط ٢، ص ٦ ـ ١٩.
وروز غريّب: تمهيد في النقد الحديث، ص ٣٣٦ ـ ٣٥٢.

ومع العالم تحت ظل التأثير والتأثر أو التبادل والانفتاح نحو عالم أوسع. كما أن القصد من هذا التوجه قد يساعدنا لمعرفة ذاتنا بصورة أكثر، ومدى قبولنا في الموضوع لسوانا من فكر وحضارة وفلسفة وتطور في إطار حركة العالم؛ ورغبتنا في الاندماج معه ومقدار رفضنا لمفاهيمه أو حتى تطبيع أو تجريدها للتعامل معها!

من هنا جاءت هذه البادرة وإدخالها في واقع جمالي، قد يكون الشعر العربي قد حاول ـ دون تعمّد ـ أن يرتكز عليها في قديمه، أما في العصر الحديث، فإنه ـ شاء أم أبى ـ أضحى عنصراً جدلياً متفاعلاً في قلب الميكانيك الحضاري العالمي الذي لا ينفصل عن صيرورته لا من قريب ولا من بعيد!.

وكما تبيّن لنا من خلال تذوقنا لعلم الجمال الأدبي؛ اتضح ان الشعر العربي ارتكز على عدة مفاهيم منها: مفهوم الصورة، ومفهوم العاطفة، ومفهوم الموسيقى، ومفهوم الفكرة؛ وستتم معالجتها جميعها على ضوء العلاقة القائمة بين النبية والدلالة في كيان هذا الفن.

٩ ـ مفهوم الصورة في الشعر العربي

المحاكاة والتداخل الرمزي الاستعاري، المجازي، التشبيهي. ./١

بما أن الشعر ـ بشكل عام ـ انتاج انساني فإنه تابع بالضرورة لحضارة عصره/ لزمان ومكان معينين. وبما أن التاريخ القائم في بعد الزمن ومقاييسه، فبالضرورة أيضاً تسجيل واقع التزامن تبعاً لحقبة تاريخية، حضارية معينة. وإذ تواجهنا ههنا معادلة لا يوافق عليها بعض النقاد والقائلين بأن الشعر واحد في قديمه وفي حديثه. لا شك بأن العملية الكيماوية لواقع الشعر كفن هي ظاهرة لا تنفصل ولا تتجزّأ؛ على اعتبار أن الشعر في قديمه أو في حديثه صورة لواقع راهن يكتسب من الحضارة والتاريخ صورة ومفاهيمه الى جانب المشاعر والأحاسيس والأفكار وهلمّ وجرّاً. لكن القدم فيه أو الحداثة ما هي إلا التمييز

بين تاريخه في البناء وارتهانه في الدلالة. وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأن التجزئة جائزة لنقول بالشعر القديم أو بالشعر الحديث ثم بالشعر المعاصر.

كما أننا سنـــرى تبدّل واقع الصور وتكيفها تبعاً لمفاهيم ورؤى تكيف فيها الشعر في زمانه ومكانه بناء لحاجة أو واقـع جدلي قائم. فالصورة في الشعر القديم قد تتباين وتختلف عمّا هي عليه في الشعر الحديث؛ وذلك مردّه لأسباب منها ظاهرة التطور البشري، ومنها الحضارة التـاريخية، ومنها عوامل البيئة، والظروف الموضوعية التي شاركت تفاعلاتها في رسم صوره الجمالية وما أكسبته من لحظات شعرية وتموّجات إيحائية... وقيل بهذا الصدد: « والشعر يجاري عصره في كل زمان ومكان لأنه ابن البيئة وسائر مع تطورها ». وهذا يؤكّده لنا النقد المنهجي الحديث عندما يبحث في مقارنة اللوحات الشعرية ومفاهيم صورها، مبيناً لنا مدى المؤثرات التي سبق ذكرها في نمو شخصية الشاعر وأبعاد شعره. وعلى سبيل المثال هوذا امرؤ القيس الشاعر الجاهلي في إحدى صوره الشعرية يقول في وصف جواده:

مكـرٍ مفـرٍ مقبـلٍ مـدبـرٍ معـاً كجلمود صخر حطّه السيل من عل

وإن تكن صورة الابداع هي خلاصة ذات الشاعر[1] أن العمق الفني يبقى مسألة وصف لصورة معينة، لجملة، لحركة، وبالنتيجة « محاولة لرسم صورة بالكلام »[2]؛ جاءت على مراحل معينة: « مكر مفر ـ مقبلٍ مدبرٍ ـ معاً) لتنسكب اللحظة الشعرية التي ستجتمع في إيحائية متفاعلة في (كجلمود صخر) أخذ انحداره ليهوي كالسيل من علوٍّ شاهقٍ إن الصورة تنعكس بحركاتها المكثّفة، متعاكسة بين الاقبال والادبار ثم يجتمع النقيضان في (معاً) لتتحول أبعاد الحركة في زمان معين كواقع فني « يتضمن طاقة من الحركة[3].

(١ ـ ٢ ـ ٣) راجع رضوان الشهّال في: أضواء على الأدب العربي ـ امرؤ القيس ص ٦٧ ـ ٧٣.

فالصورة هنا أتت مشحونة باخيلة كانت تتلاءم ومقتضى عصر الشاعر؛ فجاء شعره صورة متجاوبة مع صورة الحياة اليومية التي عاشها امرؤ القيس. والحكم خاطىء على مفهوم الصورة من خلال بيت واحد، لكن الدلالة بشكل عام ترينا كيف كانت حياة الصحراء وعربها في الجاهلية، حياة مسطحة تجري على وتيرة واحدة متكررة في صورها[1]. وعلى كافة الأوجه يبقى الشعر القديم ممثلاً حقيقياً في صوره لحياة الانسان وطبيعة أرضه وطرائق عيشه يتفاعل بها وتتفاعل في بنيته الحسيّة والذوقية والعاطفية وما شابه ذلك. إن الشاعر في محيط كهذا، هو صورة الحضارة القائمة في عالمه. فإن قدر لهذه الحضارة التطور جاء الشاعر على غرارها، وإذا كان العكس فإنه يمثلها في الحلّ والترحال. أما هنا، فإن الشاعر يبقى بسيطاً ساذجاً من حيث شمولية الواقع والملاحظة على تصرفاته؛ لكن هذا لا ينفي أبداً ما في ملامح عقله من ذكاء فطري رغم انعدام ثقافته قياساً لواقعنا الحضاري والثقافي والتكنولوجي. من هذا التداعي الظاهرتي جاء التفاوت بين واقعنا وبين حياته، لأن حياته مستمدة من ظروف راهنة لمجتمعه وتطوره الحضاري الطفولي أو البدائي إذا جاز التعبير!

وكاستنتاج نقدي، يمكننا استخلاص الصورة من الشعر القديم، كم هي بسيطة ساذجة لم تتعدّ المحيط الذي يعيشه الشاعر، والذاتية الفردية التي تحاكي بكل دقة سذاجة الحياة في إطار الموضوع. وإذ بنا نراه يلجأ الى وسيلته التعبيرية من خلال مفهومه في تزويق العبارة أو تجويدها بالمحسّنات البديعية تارة وبالصور البيانية طوراً. هذا يعني أن قيمة صوره في معظم ظواهرها تتبنى مواقف جانبية /مسطحة/ أفقية. أما بعدها النظري فلا يشكل ذلك البُعد الذي نتوخاه من خلال مفاهيمنا الحاضرة؛ بل نرى مفاهيمه كبعد نظرته الواقعية في الحياة. وهذا ليس بعيد التطابق عن شعرنا الجاهلي الذي ولد في الصحراء، ونما وترعرع في أحضان الحضارة ـ بالتتابع. فمفهوم الصورة الشعرية يتباين من شاعر لآخر بواقع المزاج والطبعيّة والهم، والوجود، والادراك العقلي، وبعد النظر، والحسّ الانساني.

---

(١) المصدر السابق نفسه.

وإذا انتقلنا في الاختيار للنابغة الذبياني الذي كان يلقّب بشاعر الاعتذاريات لنجد في شعره اختلاف الصورة عمّا جاءفي شعر امرىءالقيس كما فيقوله معتذراً من النعمان :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

تبدو لنا هنا الصورة واضحة المعالم مملوءة بالحركة المخيفة يشبّه الشاعر مليكه بليل لا بد من سطوته عليه وإدراكه إياه مهما ابتعد ونأى عنه. فالحركة هنا لا شك من عوامل النفس تتولّد من خيال الشاعر؛ وتظهر لنا واسعة بوسع الليل تتململ وكأنها أذرع ممتدة إلى أقصى الأبعاد يحملها الشاعر في حله وترحاله. صورة من الرعب السلطوي الظالم.

ومع صورة أخرى في زمان متقدم ومتطور، وفي مكان آخر كان يعيش في ظلاله الشاعر /ابن الرومي عندما وقف يصف الخبّاز بقوله:

ما أنسى لا أنسـى خبازاً مررت به يدحو الرقاقة مثل اللمح بالبصر
مـا بين رؤيتهـا في كفه كـرة وبـين رؤيتهـا قـوراء كـالقمـر
إلا بمقـدار مـا تنـداح دائـرة في صفحة الماء يُرمي فيه بالحجر

إننا أمام صورة طريفة يصفها لنا الشاعر، كلها من التصوير الدقيق الغريب في دقته ـ كما قال رئيف خوري «وابن الرومي هنا شاعر مبدع تنمو الحركة في شعره وتكبر حتى يوشك معها العجين أن يصير أرغفة مقمّرة تشوى على النار». لكن الشاعر يضع الصورة حية رشيقة تتطور بسرعة مذهلة كلمح البصر لا تخال الرؤية تلمحها في شكل حتى تتحول إلى رؤية أخرى/ من الكرة إلى الدائرة ومن الكتلة في الكف الى حجـم القمر الليلي في اكتمال تكوينه وهو ابن ١٤. ثم لا يلبث هذا القمر إلا أن يسقط فوق صفحة من الماء أو هو بالأحرى قد تكوّن تدريجياً بعد حركة أخرى سببها حجر سقط في بركة ماء ساكنة أحدث فيها بعد احتدامه بصفحة الماء حلقات ودوائر تشكل أرغفة الواحد بعد الآخر بصورة ميكانيكية/آلية.

على أيّة حال، إن الأمثلة لا حصر لها؛ كما أن الأنواع الشعرية وفنونها متميزة بمقاصدها، ورؤى شعرائها، مختلفة المضامين على اختلاف انتاجها، ومواقف ناظميها. علماً أن الشعر في كل مكان وزمان، رافقته مراحل، سار بها على ضوء التطور الاجتماعي والانتقال الحضاري مع الانسان والتاريخ! هكذا كان شأن الشعر العربي الذي لم يكن بعيداً عن استمرارية وجود إنسانه. وقد بدأت الرحلة مع الشاعر الجاهلي معتّداً بنفسه، متوكئاً على ذاته، ينتخب موضوعه من المحسوسات التي كانت تتماثل أمامه، فيبصرها ويتذوّقها أو يشمّها ويتلمّسها ويسمعها، ليحين دور تصويرها في ذهنه فيخرجها الى الوجود بكل الصور الحسيّة الظاهرية التي كانت تعبّر عن حياته. وهنا يصح القول بأن الصورة في الشعر العربي كانت واضحة الدلالة قريبة من مفهوم البداوة وبساطتها، ومن مفهوم بيت الشعر، والحوائج التي كانت بحوزته يستخدمها يومياً. كما أنها كانت في بعض الأحيان تمثل صورة الرحيل الدائم، صورة عدم الاستقرار في مكان معين، صورة الصحراء القاحلة، والبحث عن الواحات الخضراء، والماء والراحة، صورة تتعطش الى كل شيء بعيد عن الصحراء؛ إذ إن الشاعر عندما كان يلجأ ليشبه أي شيء من الصفات التي كانت تنقصه فيعطيها صفة الكرم إذا شح الماء، وتعطشه الى طبيعة غناء إذا طالت اقامته على رمال محرقة، فكان يحلم بصور يتمنى من خلالها النخيل ليتظلل به من هجير الرمال... وظل هذا الخيال يتجوّل في قرائح الشعراء وينعكس في شعرهم حتى استقر بهم الترحال ودالت لهم دولة، وبسط السلطان نفوذه وأخذ الشعراء يدخلون القصور، ويجالسون الأمراء ويتكسّبون المال؛ والبعض منهم ظل يضرب الأرض بحثاً عن لقمة عيشه، يكره السياسة، ويأبى مال السلطان ليرضي قريحته كاتباً مشاعره التي تسكن في ذاته بحرية بعيدة عن القيود.

وقد أطل العصر العباسي بعدما ورث علوماً وثقافات وتراجم أسسها العصر الأموي ووضع ركائزها؛ وهنا تجدر الملاحظة لذلك التباين في عملية التطور كظاهرة رافقت الشعر على مراحل تبعاً لانقضاء العصور. فقد ترافقت نقلة الشعر في مسافته التي اجتازها من الجاهلية الى عصر الاسلام ثم إلى

العصر الأموي حتى العصر العباسي مبلغ الذروة في النضج؛ نجد الشعر العربي قد دخل في رتبة حضارية متفاوتة المعالم تختلف نوعياً ـ وخاصة ـ بعدما تلمّس طريق الحضارة والعلوم الدخيلة عليه من اليونان والهند وبلاد فارس والصين عبر الوسائل المعروفة يومئذٍ؛ فكان لهذه التداخلات تفاعلاتها المؤثّرة على تحديث المعاني وتجويد الأخيلة، وتحسين الصناعة الشعرية عند العرب[1]. بالاضافة إلى تحديث الألفاظ والأساليب والأوزان والقوافي، أضحى الشعر العربي قولاً وعملاً في إطار تجديدي بفضل العلوم التي لونته بثقافتها المتعددة والمختلفة. فقد صبغته بمفاهيم شتى؛ حتى جاء اليوم الذي كان للثورة على مفاهيم الشعر القديم مجال نقد وتجريح لمن استمر متابعة أساليب الجاهلية وطرق تعبيرها في عصر اضاءته الحضارة بأنوارها. وعندئذ جاءت صرخة أبي نواس يسلط لسانه على كل مقلّد يعيش في ذهنية الجاهلية التي انطوى زمانها بقوله:

قل لمن يبكي على رسم درس   واقفاً ما ضرّ لو كان جلس

لقد اتسع مفهوم أبي نؤاس الثائر مع العديد من الشعراء الذين انضووا تحت هذا اللواء من أجل الارتقاء بمكانة الشعر الى عملية الابداع لتبدأ مع بشّار بن برد « رأس الشعراء المحدثين وممهد طريق الاختراع والبديع للمتفننين وأحد البلغاء

---

(١) راجع علي أحمد سعيد/ أدونيس في مقدمة الشعر العربي، والثابت والمتحوّل في الشعر العربي.

وأيضاً راجع الشيخ احمد الاسكندري والشيخ مصطفى عنّاني بك: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه.

المكفوفين. . »[1] ثم حذا حذوه أبو نؤاس « رأس المحدثين بعد بشّار »[2] ومسلّم بن الوليد الأنصاري « أحد الشعراء المفلقين والبلغاء المبدعين »[3] حتى جاء دور أبي تمام والبحتري « الشاعر المطبوع أشهر من استحق لقب (شاعر) على الاطلاق بعد أبي نواس »[4] وابن الرومي « صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب والمعاني المخترعة والأهاجي المقذعة »[5] وأبو الطيب المتنبي « الشاعر الحكيم صاحب الأمثال السائرة، والمعاني النادرة، وخاتم ثلاثة الشعراء، وآخر من شارف شعره غاية الارتقاء »[6] ومع أبي العلاء المعرّي الشاعر الفيلسوف وفيلسوف الشعراء؛ مع هذا الموكب المهيب من المواهب والعبقرية، ومع سواهم من المجلّين خطا الشعر العربي خطواته السامقة بجودة النظم وحسن الصياغة والابداع فجاء على هذه الأيدي الماهرة مترسماً نفس الطريق نحو التجديد آخذاً بتدرجه من مفهوم التحديث قياساً أساسياً لصوره؛ ليجتاز الصور التقليدية فيرسم حاضره ويقيس من المعاصرة وهجاً لأن الصورة الفنية هي مثال الرؤية الحضارية في مناخ الشاعرية الخلّاقة.

١٠ ـ الصورة في الشعر العربي الحديث/ ٢

جاءت الصورة في الشعر أصلاً لمقتضى صورة العصر وتطوره. فصورة العصر الحديث، جاءت معقدة، غامضة، متشابكة الخطوط، بعيدة الغور، متداخلة في نفس انسان العصر. ومما يميزها عن صورة الماضي امتزاجها بصور أخرى متعددة؛ لأن الحياة الاجتماعية لم تعد بعيدة عن ضرورة الالتزام لتواكب الزمان والمكان سواء في الذات أم في الموضوع. فالتقارب العالمي اجتماعياً وسياسياً وعلمياً وثقافياً مدّ الجسور نحو الانفتاح والتبادل عبر الصلات القائمة، والمواصلات التي أضحت تربط العالم بشبكات من الطرق المعبدة؛ والخطوط الجوية والبحرية واللاسلكية والأقمار الاصطناعية. وكان هذا من أبرز العوامل

(١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦) أنظر الشيخ أحمد الإسكندري والشيخ مصطفى عناني بك: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، مصدر سابق ذكره.

التي أتاحت لحياة الانسان أن تضجّ بكل ما يتزوّد به عن طريق التسهيلات لاعادة النظر ببنية واقعة على أضواء كاشفة في تدبير العيش واستمرارية التجديد في كافة المرافق الباعثة لتطور نحو الابداع. لكننا هنا لسنا بصدد تعداد مناقبية ما جاد به العصر من تقدم علمي أو ثقافي أو تكنولوجي بمقدار ما كان انعكاس هذا التطور على واقع الصورة الحضارية لفن الشعر وجماليته. من هنا نرى أن الحياة في عصرنا لم تعد خافية على أيّة زاوية فوق الكرة الأرضية حيث ترينا الوقائع العلمية بأن العلاقات بين الشعوب أضحت علاقة اكتساب، وحضارة العصر جاءت متشابهة ملونة ضاعت منها الصورة المميزة، الفريدة التي كانت تتقوقع فيها كل بيئة كانت نائية أو معزولة عن العالم.

من هذا الموج العارم في حضارة العصر جاءت معالم الصور الحديثة لشعرنا الحديث والمعاصر. صورة الحذر، والقلق، صورة الابهام والحيرة، صورة الغموض، مشحونة بالأسرار بعدما توغل انسان العصر ببحر التكنولوجيا وتعقيداتها العلمية والفنية، فأضفت هذه الاختراعات فواصل جديدة وأسرار عديدة وخرائط مرسومة، لتبدل سياسي واقتصادي وثقافي كابد الانسان مرارة الحياة من جور وطغيان الهيمنة أو السيطرة بالقوة. ونكتفي بهذا المقدار لنقول بأن إنسان العصر الحديث قد أصبح سراً غامضاً إثر تفاعله مع واقع معقد تداخلت في مكنونات نفسه. فتحول الأديب لمستودع انفعالات جسدها في شعره وأدبه. والشعر الحديث لم يكن بعيداً عن سويداثية هذه الصورة؛ فأضحى من العسير جداً على البسطاء من الناس تفسير أو فهم مثل هذا الأدب أو الشعر. وقد أضحى من الممكن إعادة الأسباب الدافعة لتعقيد هذه الصورة ـ ما سبق ذكره ـ لكن الحاجة تدعو لفهمها من خلال ذلك التداخل النفسي الضارب في أعماق النفس الانسانية القابضة على نواصي الأسرار والتي أضحت بحاجة إلى تحليل ودراية بعد التطور الذي طرأ عليها وهنا نجد أسباباً أخرى وجيهة لعبت دورها في توضيح مجرى القصيدة التي عاصرت:

أولاً: التحليل النفسي الذي لعب فيه الدور الأكبر علماء علم النفس وفي

مقدمتهم فرويد. لقد كان له أثر سيكولوجي بعيد المدى وعميق الجذور على توجيه الصورة في الشعر الحديث وعند شعرائنا بالذات مع: جبران، والريحاني، ونعيمة في مطلع هذا القرن في لبنان، ومع بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي ويلندي حيدري، ونازك الملائكة في العراق؛ وصلاح عبد الصبّور في مصر ومحمد القينوري في السودان، ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زيّاد ومعين بسيسو من شعراء فلسطين. أما شعراء المعاصرة والحداثة في لبنان فمع أدونيس وانسي الحاج وشوقي أبو شقرا وخليل حاوي وميشال سلمان ونزار قبّاني والياس لحود ومحمد شمس الدين وحسن العبد الله وسواهم الكثير من الذين يتعذّر علينا ذكرهم جميعاً... فالشعر الحديث جاء مع هؤلاء يبحث عن عالمه في هذا العالم الصاخب، بحركته وحروبه،وسلامه،وغناه،وفقره واستعماره وتحرره... وإذا بمسيرته لا تتجزأ عن العالم الأكبر؛ والهدف الفني هو استخلاص الصورة من نفسية الانسان الداخلية وسبر أغوارها مع محاولة منه في حلحلة عقدها ومعضلاتها. فكان البادىء في إعطاء هذه الرموز واستخلاص الصورة إيحائياً وبشفافية عبّر بها بطريق الهمس والرمز الشاعر أديب مظهر في قصائده التي أوحى بها لواقع يتعثّر، فما كان من الشاعر إلا أن يضع الكلام في إيحائية الرمز، لأن المعالجة الفنية لكيمياء الشعر تغدو أكثر جمالية تفجّر المعنى من داخل وتجعل من الشعر إثارة للهموم وليس مجرد تقرير سياسي أو بيان مكتوب يقول في قصيدته «العدم الراقد»:

سئمتك يا نفس هلا غفوت قليلاً مع العدم الراقد

إلى أن يقول:

فيا شبح الموت أطفىء غدي بمخلبك الناعم الأسود

لقد بدت الصورة في شعر أديب مظهر أكثر عمقاً لكي تأخذ مسارها في تموّج رمزي تارة (مع العدم الراقد) وسريّالي طوراً (بمخلبك الناعم الأسود). إن التجربة الشعرية عند أديب أخذت تتعمق فبثّها بلغة عصره[1] التي لم تكن سابقة على أهل زمانه فتعسّر عليهم

(١) ١٩٢١.

تذوقها؛ حتى نال قسطاً من التجريح والنقد المهين على لغته الغامضة التي نحا بها منحى شعراء أوروبا من بول فاليري الى مالا رميه، ومن رانمبو إلى ألبير سامان. وقوله:

فـان في أعماق روحي صـدى مثـل دبيب الموت بـين الجنون

أو مثلاً في آخر:

بـالله هـلاّ نـغـم قـاتـم عـلى بقايـا الـوتـر الـدامي

لقد حقق أديب نفسه وطموحه في صور أغمض على بسطاء الناس تحليلها. والشعر لعبة فنية ابداعية لا تبسيط فيها ولا تقرير، بل إنها اختصار العالم والوجود بلحظة شعرية، كما أنها بناء جديد لعالم يتجدد. إنها التجربة الشعورية لواقع فني متطور تتداخل فيه عملية التذوق واستباحة الخيال واحتدام الشعور وتجاوز المنطق، والارتفاع باللغة الى أبعاد علوية سامية. ومهما يكن شعراء هذا القرن على اختلاف ميولهم وطبائعهم وتجاربهم الفنية يظل أديب مظهر سبّاقاً مجلياً، لأنه عرف كيف يبدع. ولو لم يخطفه قدر الموت وهو في تفتحٍ وشبابٍ لكان الشعر العربي أكثر رقياً وأوسع تجربة. رغم أن الياس أبا شبكة كان من الشعراء الذين تصدّوا لتجربة أديب فسلّط عليه ناره لكنه ما لبث حتى غاصت صوره في رمزية شفافة على رومنسية حزينة فيقول:

فتلاشت وتمتمت في سكون الليل: الله! مـا الـذي يـشـكـيـه
ثم أخفت في ضفة العين دمعا شـاء سـر الـوقـار أن تخفيـه

إن المزج في الصورة إقحام حضاري شاء الشاعر من ذلك أم أبى؛ فلا مهرب منه لأن العوامل المتداخلة بين البُنية التحتية والبُنية الفوقية أخذت في تلابيب المثقفين دون أن تترك لهم حق الخيار أو الاتباعية في عصر تنمو فيه الأفكار، وتتشعب الهموم، وتتراكم الأحداث، وتزداد الاختراعات، ويسود الكون هدير الحروب، والعنفوان، وضجيج المعامل، والقاطرات واحتدام استعماري على نفوذ اقتصادي؛ يهدد بجشع مادي قد يؤدي الى الصدام المسلّح من أجل اكتشاف الأسواق التجارية وزيادة الثروة واكتشاف البارود والنفط واستخدامهما

في تفجير العالم. أين كل ذلك من نفسية وتفكير هذا الشاعر الذي يَحْلَمُ بالحرية والبناء والسعادة!؟.

ومن الشعراء الذين خاضوا المعارك وحاربوا على جبهات القتال في معركة النورماندي في فرنسا ميخايل نعيمة يقول بعد قناعته بعدم جدوى الحرب وتجويع الأبرياء وإماتة الناس بالجملة وافتقاد القيم:

أخي! إن ضجّ بعد الحرب غربيٌّ بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا

(من قصيدة أخي)

لقد أوجز لنا الشاعر موقفه. وعبَّر عن رؤاه بصورة تشرح واقع العالم بكل وضوح وواقعية. ولو جاءت الصورة مضيئة في معانيها السهلة فلأنّ الشاعر مرتاح لبساطتها الفخمة ولغتها الرائعة وأسلوبه الناضج المتعافي ثقافة وغنىً انسانياً مؤمناً بأن الحياة أفضل من الموت، والقناعة بالكفاية المادية الآتية من سلام ووئام أفضل من الغنى المشحون بالقنابل المدمّرة والحروب من أجل الجشع المادي... إنه الهاجس المرعب الذي كان يقضّ مضاجعهم ويترك في نفوسهم أشباحاً وهموماً. وهذا إيليا أبو ماضي يرينا صورة من هذا الواقع الذي يتهيّبه ويترك في نفسه ألف سؤال:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصنة الجبين
والبحر ساجٍ صامتٍ فيه خشوع الزاهدين
لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيدْ
سلمى بماذا تفكرين؟
سلمى بماذا تحلمين؟

صورة أخرى لشاعر آخر فيها من الحيرة ما فيها من الشفافية، وفيها من التساؤل ما فيها من واقع المصير الغامض بتشاؤم رومنسي نبيل؛ كأن القدر يقف خلف عتبة الدهر خائفاً لأن ضياعاً يبعث القلق ويزرع الدهشة في نفس لا تنام! وبال لا يهدأ له قرار.

إن الصورة في الشعر الحديث أخذت ترسم خريطة هذا العالم رغم كل نوازله. وكلما دنت من التماس الحقيقة، كلما تجاوزت الذات لتدخل في قدسية الجـوهـر، فـي البحـث عن الحلول، في إعادة بناء الذات، أو في ما تلمح في مستقبل قريب؛ ترسم الوعد لتتعانق مع الحلم، مع الكون، لأنها تنشر السعادة ولو مرة واحدة هكذا نجدها مع سعيد عقل في « قصر الحبيبة » عندما يقول:

أبـتـنـي، كـل لـيـلة، لـك قـصـراً مـنـوّراً
حـجـراً مـن زُمـرّدٍ، ومـن الـماسِ أحْـجُـراً
أي لـونٍ؟ سماء عينيكِ أم خُـضْـرة الـذُرى؟
أنـا قصري من كـلّ ما شئتِ: كـوني فيحضُـرا

إننا نلحظ كيف تتراكم اللعبة الفنية في تراكم الحركة مع الصورة. وكلما اقتربنا نحو المعاصرة، كلما ظهر الشعر أكثر حساسية وإضاءة بواقع الحال؛ لأن سرعة الضوء تجهز على احتدام الواقع بالوهم أو الخيال بالظلال. فتلوّن الصور بين الرمزية تارة والرومنسية طوراً، وبين السريالية حيناً والبرناسية أحياناً. لكنها في مسارها تبقى حلماً في اطار الواقعية الملوّنة لأن الممارسة في التجربة لم تتعمّق أكثر، فحرارة الوعي دائماً يدفع بها الشاعر نحو ولادة جديدة أو تجديد للذات لهذا الحلم العفوي الرافل فوق أجفان اللاوعي؛ يدغده حبل الأمل. نحن ما زلنا من الشرق؛ وتكفي التسمية لضواعٍ، وطيبة قلبٍ وبراءة. فيجيب نزار قباني على الجمال المتداعي بين مثلث يملأ النفس انبعاثاً في « خبز حشيش وقمر » فيقول:

عندما يولد في الشرق القَمْر . . .
فالسطوح البيض تغفُو
تحت أكداسِ الزهَرْ . .
يترك الناس الحوانيت ويمضون زُمَر
لملاقاة القمر . . .
يحملون الخبز . . والحاكي . . الى رأس الجبل
ومعدّات الخَدر . .
ويبيعون . . ويشربون . . خيال
وصور . .
ويموتون . . إذا عاش القمر . .

واذا بالصورة تتأزم حبكاً وتشتد غموضاً لترصد الواقع وكأن هذا الشرق ممر مستباح يُؤْكَلُ ليس من أبنائه . . ثم يُرمى في بئره حجر تلك هي صورة الوطن العربي كـ « البئر المهجورة » إنها الصورة المعبّرة التي جاء بها يوسف الخال. لقد طال عليه الظلم وكأن « قوافل الضحايا » رهن بإرادة أبنائه :

عرفتُ إبراهيمَ، جاريَ العزيز من
زمانٍ. عرفته بئراً يفيض ماؤها
وسائر البشرْ
تمرّ لا تشرب منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر.

ثم يقول :

يقول إبراهيم في وُريقة مخضوبةٍ
بدمه الطليل، « ترى يحوّل
الغدير سيره كأنْ تبرعم الغصُون
في الخريف أو ينعقد الثمر،

ويطلع النباتُ في الحَجَرْ؟

وتصب في نفس المعاناة صورة خليل حاوي من لبنان صدىً في « البحار والدرويش » يقول:

بعدَ أَنْ عَانَى دُوارَ البحرِ،
والضوءَ المداجي عَبْرَ عَتْمَات الطريق،
ومدى المجهولِ ينشقّ عن المجهول، عن موت محيق
ينشر الأكفان زُرقاً للغريق،
وتمطّت في فراغ الأفق أشداق كهوف
كفّها وهيجُ الحريق،
بعد أن راوغه الريحُ
رماه الريحُ للشرق العريقْ.

كما نلاحظ سمة المرحلة وكيف تدور فيها أفكار الشعراء في دوّامة وضياع، قد تلعب هنا اسباب تكشف لنا ذلك لأن الفراغ السلطوي موجود في نفوس الناس، لا يتحسسون به؛ وكأنه خالٍ من أي محتوىً سياسي لا يحفظ قيمة هذا الشعب بموقف يؤاسي بها واقع الحال! متى وكيف يعيد هذا الشرق ماضيه، ليبني ذاته المهدّمة، الممزقة المتدثرة بالكذب تحت غطاء من الوحشة الهائمة بلا ظلال!؟.

إن عبد الوهاب البيّاتي يرسم في لوحته « الملجأ العشرون » صورة في كتاب الزمن العربي الموحش فيقول وهو منفيّ عن العراق:

كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال
وكوحشة المصدور في ليل السُّعال
كانت أغانينا، وكنّا هائمين بلا ظلال
مترقبين، الليل، أنباء البريد:
« الملجأ العشرون
ما زلنا بخيرٍ، والعيال

ـ والقمل والموتى ـ يخصّون الأقارب بالسّلام »
والذكريات الفجّة الشّوهاء تعبر، والخيام
والريح والغد والظلام
كوجوهنا غِبّ الرحيلْ:
« أماه! ما زلنا بخير » والذئاب
تعوي وتعوي عبر صحراء السّهاد...

فيجيب من مصر صلاح عبد الصبور بصوت متهدّج « هجم التتار »:

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
رجعت كتائبنا ممزقة... وقد حَمِيَ النهار
الراية السوداء والجرحى، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات
واكف جندي تدق على الخشب
لحن السغب
والبوق ينسل في انبهار
والأرض حارقة كأن النار في قرص تدار
والأفق مختنق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق
والخيل تنظر في انكسار
والأنف يهمِل في انكسار
والعين تدمع في انكسار
والأذن يلسعها الغبار
والجند أيديهم مدلّاه إلى قرب القدم
قمصانهم محنية مصبوغة بنثار دم...

وهكذا تمضي الصورة من خلال المعاناة تحمل ظلالاً داكنة ونفساً يجرّحها

الألم. صورة غامضة، ترسم مستقبلاً غامضاً، ومصيراً أنهكته متاعب، ومشقات؛ سـوّدت ملامحه حتى ارتسم الغضب، والوحشة وقهقهة الفجور من ضعف وركود، كأن الليل يحمل تحت عباءته شمساً تدور! متى ترسو خيوطها فوق الصحراء، لتنبت البديل، هوذا المولود المنتظر أو الفجر الجديد؟! وحتى تلك الساعة؛ يبقى الانتظار على محطة القطار متأهباً للسفر!

من هذه اللوحات المجتزأة حاولنا إعطاء لمحة عن مفهوم الصورة في الشعر العربي الحديث، والفارق كما يبدو لنا فارقين: فارق الزمن، وفارق الحضارة. ففي الزمن، تبدلت ملامح الموسيقى في الشعرالعربي، وملامح البنية في الوزن والقافية. فبدل الرنين الخارجي أضحى النغم داخلياً واكتفى الشاعر بالتعبير المرموز كتبديل دلالي بركاني يفجّر المشاعر من دواخل النفس أفضل مما كانت عليه بإثارة الحواس وإغراقها بحماس عابر لا يكاد يشتعل حتى تنطفىء جذوته فور انتهاء صداحه! وإذ بالقصيدة الحديثة عالم متكامل من واقع البنية الى معالم الدلالة. فأضحت التجربة غنية؛ كلما تعمّقت المأساة، وتأصّلت في جذور المرحلة التجاوزية أكدت أكثر، في صنع الذات من الموضوع: لكي يبقى الشاعر هائماً في غربته مع المطلق... بعدما اجتاز الشعراء مراحل الحضارة في تبدّلها الكمي والكيفي، ثم بعدما عاشوا مراحل النكبة التي ما زالت قائمة بدءاً بفلسطين منذ وعد بلفور عام ١٩١٧، حتى انفجار الرهان عام ١٩٤٨. وبعدها حرب السويس عام ١٩٥٦، وحرب ١٩٦٧ وما أعقبها من أحداث حتى حرب لبنان التي بدأت عام ١٩٧٥. في ظل كل ذلك يعيش الشاعر هموم عصره.

ثانياً: بينما الباعث الثاني لحركة الابداع في الشعر العربي، كانت نابعة من مشاكل ورثتها الأجيال تباعاً للأخفاق الذي واجه رجال السياسة الذين ركبوا السلطة وما زالوا يجربون الفشل ويعيدونه تكراراً دون تبديل الذهنية التي لازموا ممارستها. إن مشكلة حربين عالميتين وما خلفتهما من مآسي الجوع والرعب والدمار، تركت مخلفاتهما تراكمات مأساوية وانفعالات حوّلت النفوس البشرية ـ في حالات عديدة ـ الى حزن دائم ويتم دائم وغربة موحشة وضياع

وفراغ. كانت هذه الترسبات كافية لتحرق مشاعر الشعراء وتحفر في قلوبهم أثقالاً من التشاؤم. وإذا بهم يفكرون بناء العالم الجديد على طرقهم الفنية؛ عالماً بعيداً عن هفوات السياسة وحذلقتها وسبل دهائها. لكن هذا الحلم لم تقدر أذغاثه أن تتحوّل حقائق؛ فبقي الأدب فناً والسياسة تحوّلت إلى معارك دامية وجشع استعماري وظلم طاغٍ ـ وفي حالات كادت السياسة أن تسعد البشرية إلى حدٍ من خلال ما استطاعت تحقيقه عن طريق الوعي والسلام.

ثالثاً: إن الشاعر الحديث، جاء بشعر، تتلاءم صوره الشعرية مع تصورات العصر ونزواته الخلقية بالأخلاقية، يكتب الموضوع عن طريق تحليل داخل الذات؛ حتى أضحى الشعر بعد ذلك محاولة فنية، ولعبة تجاوزية، تجريبية لسيكولوجيا النفس المكبوتة يحرّك مشاعرها، ويعبث في أعماقها بكتابة جديدة، يستوحي منها صوراً، دون أن يفشي بأسرارها، فجاءت أساليبه على أجنحة مهموسة مرموزة تنبعث من اللاوعي على طريق التداعي الحسّي، أو الحدس. وإذ بالصورة تحليل لمعالجة مستقلة تبلسم الجراح دون أن تمسّها، وتدغدغ المشاعر بكل رواء، وتخلق العالم من ذكريات عذبة، تعيد صاحبها إلى أحلام الطفولة أو تتقدم به إلى شيخوخة محتمة.

من هذه السجايا، ارتقى الشعر العالمي ومنه العربي إلى خلق فني جديد، بديل، تجاوزي، عبر المحاولة الشعورية في إطار عملية كيماوية جمالية يحمل مختبرها شعور الانسان ووجوده، حسّه، ورؤاه، تطلعاته وأسراره، همومه وشقائه وحتى ربما سعادته وانتصاره. لكن الفشل كان له الحظ الأوفر في اعادة النظر لأنه قطب سالب يحتاج الى تعليل وتحليل! من هذا وذاك جاءت الصورة الشعرية لتفسر بشكل أو بآخر واقعاً معقداً ونفساً إنسانية حائرة.

١١ ـ مفهوم العاطفة في الفن

حري بنا أن نتوقف أمام تحليل مفهوم العاطفة من الفن للموقع المعقّد الذي تحتله في بنية الشعر ـ تحديداً. ولكي لا نؤخذ ـ فقط ـ بظاهرة الشعر

العربي؛ نتوجه إلى شمولية الشعر ـ لأننا سنطال في حديثنا مقام الشعر اليوناني وما قاله بالتحديد المعلم الأول أرسطو بهذا الخصوص في كتابه « فن الشعر »؛ ومن بعده، أضحى القياس النقدي عند نقّاد العرب، ونقّاد أوروبا صدىً لأقوال وآراء وتحاليل أرسطو كقياس منهجي يحمل الطابع المميز لتجربته وصوابية نظرته.

بعدما حدد أرسطو ضوابط الشعر على مقاييس نظرية، أرسى لها قواعد الجمال الفني، على ضوء تحليله المنهجي؛ إذ إنه قدّم من خلال ذلك للعالم القواعد النقدية المبنية على مقاييس تحمل الحجة القاطعة والبرهان العلمي الضارب في مفهوم الصورة من خلال التمثيل والمحاكاة؛ وفي مفهوم العاطفة التي وزّعها على المأساة والملهاة، والديثرمبوس: وفي مفهوم الموسيقى القائم على عروض الشعر وأوزانه الاثني عشر المركّبة تبعاً لأنواع الشعر. وبهذا الصدد يقول إبن سينا في فن الشعر وفي كتاب « الشفاء »: « واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصّون كل غرض يوزن على حدةٍ. وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة »[1].

أما الفارابي فقد قال حول الصيغة الشعرية عند اليونان: « ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدّده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر ونومىء إلى كل نوع منها إيماءً فنقول: إن أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدّها وهي: طراغوذياً، وديثرمبي، وقوموذيا، وإيامبو، ودراماطا، وإيني، وديقرامي، وساطوري وفيوموتا، وافيقي وريطوري، وايفيجا ناساوس، وأقوستقى »[2].

---

(١) راجع ابن سينا في فن الشعر من كتاب « الشفاء ».

(٢) راجع الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني نشرها آرثر ج أربري. Arther G. Arbery في مجلة الدراسات الشرقية RSO المجلد ١٧ كراسة ٢ و ٣ ص ٢٦٦ ـ ٢٧٨ (النص العربي: ٢٦٧ ـ ٢٧٢) الترجمة الإنكليزية ٢٧٣ ـ ٢٧٨ عام ١٩٣٧.

أما مفهوم الموسيقى في الشعر العربي فهي لاحقة لتحليل الخليل بن أحمد الفراهيدي وعروضه القائم على أوزانه الخمسة عشر ومتدارك تلميذه الأخفش بالإضافة للجوازات اللاحقة والتي تجيز لعروض الشعر أن يصل حتى الثمانين وزناً ولحناً. وهذا ما سيلي البحث عنه لاحقاً.

أما مفهوم الفكرة فقد قسمه أرسطو في «فن الشعر» الى خمسة أنواع: البرهاني، والجدلي، الخطابي، والسوفسطائي، والشعري.

وهنا يقول عبد الرحمن بدوي في مقدمته أو «تصدير عام» لترجمة «فن الشعر» لأرسطو: فالأول (أي البرهاني) موضوعه الحق، والثاني (الجدلي) المحتمل، والثالث (الخطابي) الاقناع، والرابع (السوفسطائي) التمويه، والخامس (الشعري) الخرافة والتخيّل. ولكن ليس التخيل والاختراع خاصية الشعر الوحيدة، بل يقوم الشعر في جوهره على جلب نوع من المتعة العقلية، ليست سلبية، بل إيجابية، وهي متعة تصوير ووصف ومحاكاة جميع الأفعال الانسانية والانفعالات والأشياء والأحياء. وهذه المحاكاة إذن موضوعية وبالتالي ذات طابع كلي تجعل الشعر صورة للحقيقة وتضفي عليه نور الحق»[1].

من خلال ما تمّ عرضه يلحظ القارىء الفرق القائم بين مفهومنا للعاطفة ومفهوم أرسطو؛ من هنا يتوجب علينا أن نأخذ من الحدّين معاً لنرى القيمة الفنية لواقع الصيغة الشعرية وكيف يمكن لمفهوم العاطفة أن يحاكي الحركة في لحظة الانفعال، فيتحدد الموقف من خلالها. إذ أننا لا نستطيع قياس العاطفة في الشعر العربي على مفهوم أرسطو، لأن لحظة الانفعال في الصيغة والنوع تختلف: فالشعر العربي لم يعرف في تاريخه نفس النوع أو ذات الصيغة في أنواع الشعر كما عرفها اليونانيون؛ وكما حدّد أرسطو أنواع الشعر: الملحمة،

---

(١) راجع عبد الرحمن بدوي: أرسطاطوليس فن الشعر ص ١٤ ـ ١٥ ـ دار الثقافة بيروت ١٩٧٣ ط ٢.

(٢) الموسيقى.

والمأساة والملهاة والديثرمبوس، قياساً للعرب الذين لم يخرجوا عن نطاق الشعر الغنائي الذي استبعده أرسطو عن مراتب الأنواع المذكورة ولأنه أدخله في فن الموسيقى[١].

من هذه المعادلة القياسية يمكننا الوقوف على رأي أرسطو في مفهوم العاطفة كما حددها في نظرية المحاكاة، وبعدها كيف نستخلص قياس العاطفة في الشعر العربي من الغنائية واللحن سواء في مواقف الحرب والبطولة أو في مراثي الأهل والأحباب أو وقوفاً على الطلل من واقع الذكريات أو من حماس وفخر وهجاء وهَلُمَّ جرّاً.

من هذا التمايز الذي لا يقبل المقارنة؛ ولو شئنا استخلاص بعض النتائج القائمة كقبول للمناقشة نجد بعد الاستدلال المنطقي وما تحمله أنواع الشعر اليوناني قد تحتمل التصديق في حال استطعنا تحليل مواقف الشعر العربي من خلال أنواعه لنجد الصيغة متقاربة في أغلب الأحيان لمفهوم طابع الانفعال في حركة ساذجة من موقف تجمعهما ملامح انسانية: الأولى تترجم الواقع الراقي لحركة المجتمع عند اليونان والثانية تشرح واقع البداوة بشكل سطحي لموقف القبيلة أو العشيرة في بداوة تكتسب الغنائية شعراً في حركة لم تتعدَ الدائرة الرملية بشكل يتكرر كل لحظة.

من هذه الدلالة، أيجوز لنا أن نبحث عن نقطة اللقاء بين مفهوم العاطفة في الشعر سواء كان عند اليونان أو عند العرب أو في أي شعر آخر؟.

أجل نقول ما هي العاطفة؟ ما سبب إثارتها؟ وكيف يمكن أن نتلمسها في الفن؟ لاستنباط قوانين عليا للفنون، والشعر خاصة، لا بد لنا من الإستعانة بأرسطو الذي وضعها في كتابه «فن الشعر»؛ وأخذ بها ليسنغ الذي يعتبر «جوهر الشعر» هو الفعل؛ والمسرحية هي خير تحقيق للفعل؛ وصورة الفعل هي الوحدة» فالفعل حركة ولها أنواع التأثيرات التي يمكن للفعل أن يحدثها في النفس الانسانية. وهنا لا بد من إثارة مبدإ العليّة؛ ثم كيفية نموّها وتجسيدها كلاماً شعرياً أو

---

(١) راجع أرسطو« فن الشعر » ترجمة عبد الرحمن بدوي ـ دار الثقافة بيروت ١٩٧٣ ـ ص ٣ ـ ط ٣.

مسرحية. على الفنان/ الشاعر أن يرتّب أحداثها ويربطها بالوقائع. بهذا الصدد يقول لسنغ « ويجب أن يكون في استطاعتنا أن نقول، عند كل خطوة يصوّر الشاعر أشخاصه يخطونها، إننا نود عند هذه اللحظة من الانفعال أو هذا الموقف أن نقوم نحن بها ».

إذ إنّ واقع الفعل في المأساة يجول في ميدان ما هو كلّي وضروري، وبناء على ذلك قال أرسطو: « إن غرض المأساة أغنى فلسفة من غرض التاريخ ». بمثل هذه النتيجة يدفعنا الحافز الفضولي من أجل المعرفة أو البحث عن دوافع المأساة، وأسبابها، وأشخاصها، وإظهار طبائعهم؛ ثم دوافع الانفعال وظروفه لئلا يبقى الحدث أمامنا لغزاً غير مفهوم؛ وإذا كان ذلك لا يثير فينا العجب ولا يدفع فضولنا لمعرفة المعنى! فالمأساة ـ إذن ـ يجب أن تضعنا في وسط الظروف التي تحياها الشخصية الأسيانة وأن تتقصّ وإيانا منشأ الوجدانات والانفعالات[١]. وهنا يوجّهنا لسنغ مؤكداً، على تأثير الفعل في المأساة فيتجه إلى النظارة لنرى مدى انفعالهم بها لأن الأمر ليس امتثالاً فعلياً بل انفعالاً وجدانياً وهذا ما أكّده أرسطو كجوهر أساسي في المأساة عندما تثير العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية في النعيم أو الشقاء وإثارة القشعريرة الباطنة التي تهز كيان الانسان كله[٢].

لقد كان صدى أرسطو بتوجيه لسنغ مؤثراً للغاية حتى أثّر الأخير بدوره على غوته وشلر سوياً. كلاهما قرأ أرسطو وكتب عنه بأعجاب لحصافة رأيه وصوابية تحليله في « فن الشّعر » قال غوته « . . . كتاب أرسطو » في الشعر « . . . ثمرة جميلة من ثمار العقل في كمال تعبيره » ثم قال « إن أرسطو هذا حَكَمٌ رهيب كأنه أحد زبانية الجحيم بالنسبة الى كل من يدعي التمسك الوضيع بالشكل الخارجي، أو التحرر المطلق من كل شكل » كما أن أحكام ارسطو مستنبطة كقوانين في « تركيب الأنواع الشعرية ـ وخصوصاً المأساة ـ من

(١) راجع: عبد الرحمن بدوي ـ المقدمة ص ٢٣. مصدر سابق ذكره.
(٢) راجع: W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung S. 54 - Leipzig 1910.

فكرة الشعر وفكرة المأساة بخاصة». أما شلر فقد قال عن «فن الشعر» في رسالته الجوابية لمواطنه غوته «فلقد كان لهذا الكتاب من المكانة في تاريخ النقد الأدبي في أوروبا الحديثة ما لم يظفر به أي كتاب آخر حتى الآن». وقال أيضاً في نفس الرسالة «والكتاب قد أصبح مصباحاً سحرياً في أيدي الشراح والنقاد»(١).

ومما قاله شلر أيضاً عن أرسطو «من وجهة نظره ناقداً وباحثاً نظرياً في الجمال». أم في «تفضيله للمأساة يفسّر، إنه كان أقدر على استنباط دخائلها، بينما هو لم يكن يعرف من الملحمة إلا القوانين الشعرية العامة التي تشترك معها فيها المأساة لا القوانين النوعية التي تختلف بها عنها، وهذا يفسّر كيف أنه استطاع أن يقول أن الملحمة «متضمّنة» في المأساة، وأنه إذا قدر الانسان على الحكم على المأساة، فقد قدر في الوقت نفسه على التحدث عن الملحمة؛ وفي الواقع يمكن القول، بمعنى عام، أن الحوادث الايجابية التي تكوّن المادة الشعرية في الملحمة موجودة ضمناً في المأساة»(٢).

وكأنّ شلر يساهم في توضيح اهتمامات ارسطو دون ذكر الملهاة التي سيلي التنويه عنها لاحقاً. أما التحديد الأرسطي لمفهوم العاطفة بعد دلالته المزدوجة في المأساة من جهة، وفي الملهاة في الأخرى، فإنه يصب في مجرى الأقنية التي تكمّل شروط البنية الشعرية على مستواها التحليلي الجدلي، هذا التحليل المأخوذ من منطق نقدي رفيع المستوى جدير في حمل المسؤولية. لأن حركة الزمن تنفعل في تداخل واقع المكان! من هنا قال بأن العاطفة في الشعر تستحوذ منطلقين لا ثالث لهما: واحد يتّجه نحو معاني/ الرحمة والخوف، مبيناً حيناً المشاهد الأليمة كموقف يكون فيه الانسان على بتات أن يفعل فعلاً منكراً لجهله، فإذا عرف توقف. ثم يظهر موقفاً آخر أحياناً لمن يأتي فعلة شنيعة بسبب جهله بشناعتها ثم يقع

(١) راجع الرسالتين المتبادلتين بين غوته وشلر بتاريخ ٢٨/ ٤/ ١٧٩٧ و٦ مايو من التاريخ نفسه/ قبساً عن مقدمة عبد الرحمن بدوي ـ ترجمة أرسطو.
(٢) راجع شلر في رسالته الى غوته ٦ مايو عام ١٧٩٧.

له أن يعرفها فيما بعد؛ أما الموقف الثالث فيأتي كموقف من يفعل وهو عالم بما يفعل. أما من يعلم ويكون على وشك أن يفعل ثم يتوقف ـ فموقفه لا يصلح للمأساة.

لكن الخوف والرحمة يمكن أن ينشأا عن المنظر المسرحي، ومن الممكن أن تكون نشأتهما عن ترتيب الحوادث، هكذا قال أرسطو. أما الأحداث التي تثير الخوف فهي ليست نفس الأحداث التي تثير الرحمة!

وتأتي هذه الحوادث كما حللها أرسطو بقوله: «إن هذه الحوادث تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء. فإن كان الأمر بين عدو وعدو، سواء التحما في النزاع فعلا أو وقفا عند النوايا، فإنه لا يثير الرحمة، اللهم إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب. والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء. أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه ـ نقول: إن هذه هي الأحوال التي يجب البحث عنها»[1].

إن الإطار التحليلي الذي تعمّق في بحثه أرسطو كان ولا شك مجالاً إنسانياً معقداً يدخل في إطار النفس وصراعها مع التداخلات الخفية في باطن الانسان. ومن هذا التباعد في الأحداث استبعد أرسطو الشعر الغنائي عن هذه الأجواء الخارقة. لأن الشعر الغنائي لا يمكن أن يدخل في تعقيدات تسنّها شروط الخوف تارة والرحمة طوراً، ولا تكون مثاراً للسخرية حيناً والضحك أحياناً.

إذن كيف توصل أرسطو لتحديد المأساة؟ إن تعريف أرسطو لمفهوم المأساة من خلال المسرح /شعراً باعتباره «محاكاة» جعلها تنفرد بوسائل ثلاث وهي:

---

(١) أرسطو: «فن الشعر» مرجع سابق ذكره ص ٣٩.

الوسائل، والموضوعات، والطريقة؛ قد تجتمع، وقد تنفرد، بعد تجاوبها مع الايقاع، والانسجام، واللغة. وقد تفترق الأنواع الشعرية وفقاً لخصائص منها: الخاصية الأولى هي الاختلاف في الوسيلة: فالمأساة والملهاة والنوموس والديثرمبو؛ تستعمل هذه الوسائل الثلاث كلها، وفن القيثارة والناي يستعمل وسيلتين فحسب هما الايقاع والانسجام؛ والملحمة والحوار السقراطي والايلجيا والايانبو تستعمل وسيلة واحدة هي اللغة: إما مع الوزن أو بغير الوزن»[1].

أما تحديده للخاصية الثانية، والتي يعتبرها أهم من الأولى وهي المضمون؛ لأن المحاكي في الشعر هو الأفعال الإنسانية. والمحاكاة هنا إمّا للأخيار الأفاضل، وإمّا للأشرار والأرذال. فالشعر الذي يحاكي الأعمال الفاضلة هي الملحمة، والمأساة خصوصاً؛ وما يحاكي الأعمال الرذلة والمضحكة هي أيانبو والغاروديا والملهاة (الكوميديا).

ولدى تحديده الخاصية الثالثة نراه يميز الأنواع الشعرية فيما تحاكي بطريقة تجعل الشاعر يتحدث في الملحمة أو الهجاء بضمير المتكلم؛ كما يدع الأشخاص يتحدثون في المأساة والملهاة، أو يجمع بين الطريقتين كما فعل هوميروس في آن معاً.

لكن تحليل أرسطو جاء ظاهرة تميز الانسان في ميله لصناعة الشعر. إذ أنه يعتبر ذلك غريزة فطرية في الإنسان لأن في أصله ميلاً إلى المحاكاة، والتقليد، وهو ميل مركوز في طبيعة البشر. وهنا ينجلي في تحليله عندما يرى نبالة نفس الشاعر أو خساستها وقد نشأ عنها شعر أولي في المديح أو الهجاء على التوالي؛ ثم تطور هذان النوعان الى شعر الملاحم، وشعر المساخر حتى أفضيا في نهاية التطور

---

(١) أنظر مرجع سابق نفسه ص ٤٠.

الى المأساة والملهاة[1] لكن أرسطو لا يلبث أن يعيد ذلك أيضاً الى الرغبة في حب الانسان للاستطلاع أو المعرفة؛ بالاضافة الى ميله الشديد لدوزنة الايقاع والانسجام. فالابداع الشعري هو سبب أولي، وتفسير التذاذ الناس بالشعر سبب ثانٍ لأنه كما « يبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي. فالمحاكاة غريزة في الانسان تظهر فيه منذ الطفولة كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة »[2]. وهنا يدفعنا القياس لتمييز واقع الانسان ورتبته بين الكائنات كطبيعة، يختلف فيها عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية. إذ أن العاطفة في هذه الحال ما هي إلا نزوع فطري أولي تولّد منها أكثر من فرع وميل، وعلى سبيل المثال كالشعر الارتجالي، الذي نما في خواطر الهجّائين والمدّاحين. لكن اعتقاد روستاني Rostagni في آراء أرسطو بهذا الصدد، هو جزء من محاورته « في الشعر » على أن الشعر أمر طبيعي في الانسان، لأن سببيه طبيعيان وهما: (أولاً) النزعة الى المحاكاة التي بها يتميّز الانسان من سائر الحيوان ويكسب معارفه الأولى؛ و (ثانياً) اللذة التي يشعر بها الانسان في تأمل أعمال المحاكاة. والسبب الثاني - بالطبع - هنا يرجع الى الأول. من هذه المعادلة المنطقية حلل أرسطو جيداً باطن الاحساس الانساني، على أن حقيقة الخلق فينا تعود إلى غريزة المحاكاة لأنها طبيعة فينا شأنها شأن اللحن والايقاع، كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب، في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر [3]

كيف تطور شعر الارتجال، لا بد من مزيد في التحليل. أن شعر الهجاء ظل يتطور حتى وصلت به الحال الى الكوميديا/ الملهاة بينما شعر الثناء والمديح تطور حتى ولدت منه المأساة/ التراجيديا. ومن هذين النازعين توصّل تطور

(١ - ٢) راجع مصدر سابق نفسه ص ٣٨.

(٣) مرجع سابق نفسه ص ١١ - ١٣.

الشعر مع المأساة والملهاة الى أرفع مستواه على صعيد المراتب رقياً. وهنا يجوز الاسترسال في تنظير يقول: «ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة، وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجي»؛ بينما أنشأ الآخرون الأناشيد، والمدائح»(١).

وهنا سوف تبرز أمامنا ظاهرة تسليط الأضواء على تحليل مفهوم المأساة لتبقي الملهاة بعيدة عن أي اهتمام أرسطي؛ والسبب كما ورد في المراجع التي تناقلت أسباب هذا الغياب يعود لفقدان أو ضياع هذا الجزء النقدي الثمين ليبقى تحليل المأساة مصدر اهتمام الشرّاح والباحثين عبر التاريخ حتى يومنا هذا. وقد دعا هذا الضياع بعض الباحثين أن يتكهّنوا عن مدى مفهوم أرسطو للملهاة. لكن ظلت جميع الجهود بعيدة الفائدة لأنها لم تقف على مُعطيات موثوقٍ بها. فالقول الوحيد الذي يمكن الركون إليه هو ما قاله أرسطو بهذا الصدد حول نشأة المأساة والملهاة معاً في الشعر: «ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً (هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديثرمبوس*، والملهاة ترجع إلى مؤلّفي الأناشيد الأحليلية** التي لا تزال يتغنّى بها في كثير من المدن حتى اليوم) ثم نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرّت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة(٢).

---

(١) مرجع سابق نفسه ص ١١ - ١٣.

(*) يقول الفارابي: «وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعفُ وزن طراغوديا يذكر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الانسانية ولا يقصد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم، لكن تُذكر فيه الخبرات الكلية.».

(**) الأحليلية نسبة إلى الاحليل «آلة التناسل في ذكور الحيوان» ورمز الكلمة يعود الى القوة الانتاجية في الطبيعة. وكان يحتفل بها سكان آسيا الصغرى. وهو إله الخصب في البساتين والقطعان. ويرى أرسطو أن الأصل في الملهاة يمكن أن يرد إلى الأناشيد الأحليلية الواسعة الانتشار في يونان.

(٢) راجع مصدر سابق نفسه ص ١٤ - ١٥.

١٢ ـ مفهوم العاطفة في المأساة

إن العـاطفـة في المـأسـاة عـائـدة لبنيـة الشعـر من حيث نـوعـه عن طـريق المحـاكـاة بـالـوزن السـداسي، الـذي استحـدث خصيصـاً لنـوع هـذا الشعـر. والعـاطفـة أيضـاً هي من أوجـه سـر الفصـاحـة في الشعـر وهـذا عـائـد لصـدق الشـاعـر؛ وكـان عـلى هـذا الـرأي ـ بعـد أرسـطو ـ هوراس في كتابه « فن الشعر » كذلك! لقد فهم أرسطو الشعر على أنه قيمة انسانية؛ وليس مجرد « جنون » حسب تقييم أفلاطون! بل هو من ثمار التفكير الفطري، والمنطقي، الذي يستولي على ناصية الموضوع، ولا يستسلم له كل الاستسلام. فللوحي الخالص نصيب، وللتأمل العقلي نصيب أيضاً[١]. وشعر المآسي ذروة في مرتبته الفنية. من هذا المنظور حدد أرسطو المأساة على أنها « محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات »[٢].

هنالك بُعْدٌ فيما كان أرسطو يرمز إلى استعماله باللغة المزوّدة والذي كان يقصد بها لغةالإيقاع واللحن الانشاد. أما اختلافها في الأجزاء فالقصدمنه، ما فيها من اختلاف الوزن في النظم والحوار. أما استخدام النشيد فإنه في الجوقة/ الكورس؛ وهنا يعطينا بعد المحاكاة، عندما تتم بواسطة أشخاص على خشبة المسرح فيمثلون الأفعال بـ :

أ ـ المنظر المسرحي.

---

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ٤٩.
(٢) راجع مصدر سابق نفسه ص ١٨.

ب ـ الموسيقى والإنشاد.
جـ ـ الإلقاء.

تعتبر هذه كلها عناصر خارجية. أما العناصر الداخلية/ الباطنية فهي:

أ ـ الخرافة
ب ـ الأخلاق
جـ ـ الفكر.

أما العناصر الخارجية فتناط بالممثلين بينما العناصر الداخلية تناط بالمؤلفين. أما تركيب الأفعال في المأساة فيجب أن يمزج بالعنصر الأخلاقي، والعنصر التفكيري؛ وبهذا نرى في المأساة، مزيجاً من الجانب الحسّي (المؤلف من العناصر الخارجية)، والجانب الأخلاقي، والجانب العقلي[1].

أما التعريف المشهور الذي قدّمه أرسطو للمأساة فهو باقٍ على معناه؛ باعتبار أن المأساة:

أ ـ محاكاة لفعل نبيل.
ب ـ تكوِّن كلاًّ تاماً عضوياً.
جـ ـ لها طول معلوم
د ـ تتضمن أنواعاً خاصة من التزيين.
هـ ـ فيها أشخاص يعملون.
و ـ تنطوي على عاطفتين تتوقف إحداهما على الأخرى ويؤديان الى التطهير.

أما نظرة «التطهير» عند أرسطو فقد أثارت حولها نقاشات عديدة بين النقاد والفلاسفة من حيث ما ترمي إليه من قصد يفسّر دلالته، لأنها تعيد الانتباه لأساس الرمز المعادل لتركيبية «المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ١٩.

وتجعلها هي ما هي، وهي: الخرافة والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد. وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزئين من هذه الأجزاء الستة، وطريقة المحاكاة تتضمن جزءاً واحداً، وموضوع المحاكاة يتضمّن ثلاثة أجزاء ولا شيء غير ذلك. والشعراء جميعاً قد استخدموا هذه الأجزاء لأنّ جميع المآسي تتضمن: جهازاً مسرحياً، وأخلاقاً، وخرافة، ومقولة، ونشيداً، وفكراً[1].

وهذا يعني أن وسائل المحاكاة هي اللغة، والموسيقى؛ أما طريقة المحاكاة فهي المنظر المسرحي؛ وموضوعها هو الخرافة والخلق والفكر. وبعد هذا نجد أنفسنا أننا أمام أهم هذه الأجزاء وأعني: تركيب الأفعال، لأن المأساة كما يقول أرسطو «لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة «والشقاوة، والسعادة» والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كبقية عمل لا كبفية وجود، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم»[2]. أما السعادة كما حللها أرسطو بمفهومه النظري فهي فعل «السماع الطبيعي» «السياسة» «الأخلاق الى نيقوماخوس». أما تعليله لدور الأشخاص فجاء استدلالاً لتعميق الفكرة بأن الأشخاص «لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شيء أهم ما فيه»[3].

إن أرسطو يشدد هنا على أهمية الفعل في المأساة لأن جوهرها ما هو إلا تركيب الأفعال والأحداث مع ما يصاحب هذا من مفاجآت وتعقيدات وتعرفات وحلول؛ أما الخلق والفكر ففي مرتبة ثانوية بالنسبة للفعل[4]. أما

---

(١) أنظر مرجع سابق نفسه ص ٢٠.
(٢) أنظر مصدر سابق نفسه ص ٢٠.
(٣) راجع مصدر سابق نفسه ص ٢٠.
(٤) راجع مصدر سابق نفسه ص ٢٠.

المعادلة الارسطية لمبدأ المأساة فيعيرها ترتيباً منسجماً مع بنيتها؛ فيضع الخرافة في سلم الأولويات لأنها برأيه « مبدأ المأساة وروحها »، ثم يتلوها « الأخلاق في المرتبة الثانية »؛ أما « الفكرة » فتأتي في المرتبة الثالثة. وهو يعني « بالفكرة » القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة؛ فالشعراء القدماء، كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية، والمحدثون يجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء. أما رابع الأجزاء المرتبطة باللغة فهو المقولة، وأعني بها كما قلت آنفاً = الترجمة عن الفكرة بالألفاظ ولها نفس الخصائص فيما يكتب نظماً وما يكتب نثراً.

ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات. أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلّها اختصاصاً بصناعة الشعر لأن قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين، ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية.

بهذا القدر الموجز نكتفي بتحليل العاطفة في الشعر / المسرحي القديم على ضوء تحليل أرسطو لمفاهيم الشعر اليوناني والذي لا ينطبق كل هذا لا من قريب ولا من بعيد على واقع الشعر العربي لا في قديمه ولا حتى فيما بعد؛ لأن الشعر العربي لم يخرج يوماً من تاريخه عن تركيبة الشعر الغنائي الذي استبعده أرسطو عن المأساة والملهاة والملحمة والديثرمبوس.

هذا لا ينفي واقع العاطفة كمفهوم نحن نحلله كما ينسجم مع واقع الفعل في الشعر العربي؛ لأن العاطفة الانسانية تأخذ أبعادها بناء لظروف الصورة التي يسجّلها الشاعر بعد اكتمال الرؤية التي ارتسمت عنده في الباطن

(*) يقصد هنا أرسطو بلغة الحياة المدينة = اللغة الجارية الخالية من المحسّنات البلاغية والمتفقة مع حقيقة الدولة ومصالحها. أما قصده بالمحدثين فيخص يوريفيدس بذلك وإن لم يكن معاصراً له.

انعكاساً انسانياً من عالم الخارج، عن عالمه الخاص. وبما أن التقسيم الأرسطي جاء تعليلاً لواقعه الحضاري حلل من خلاله أنواع الشعر بصبغة نقدية منطقية؛ لا نقدر أن نعتبر تقسيمه صيغة ثابتة تفرض وجودها على مصادر الشعر في أي زمان ومكان؟. فالعاطفة تتكيف في الشعر لتترجم ملامح الحضارة الانسانية في حقبة تاريخية معينة. فترسم الصورة وتحلل ألم هذا الانسان في معاناته حتى تتنازع الوجود في المطلق وتتفاوت بين شاعر وآخر. كما أنها تختلف باختلاف المواقف، باختلاف الأمزجة الآدمية، وتتنوّع بتنوع نظرة الشاعر الى الكون والوجود. إن الحزن والتشاؤم اللذين كانا يتلبسان شعر ابن الرومي لم يظهرا في شعر عمر بن أبي ربيعة الذي كان يمتلىء فرحاً وبهجةً؛ بينما نجد النغم والعاطفة في شعر الخنساء يختلف عما كان عليه في شعر أبي فراس الحمداني.

وهكذا فإن هاجس الخوف الذي سيطر على اعتذاريات شعر النابغة الذبياني لم يكن له أثر في شعرعنترة؛ وكذلك النازع أو الدافع لشرب الخمرة أو لوصفها في شعره، تركت أبا نؤاس يقحم إبراهيم النظام الذي عيّره بها، والتي تركت أبا العتاهية يتّخذ منها موقفاً يسقطه في تنسّكه. بينما وجدنا العاطفة في شعر المتنبي حافزاً للأمل بمقام يليق بعبقريته الشعرية، وإذ بها في شعر أبي فراس الحمادني يأساً من أقاربه /سيف الدولة؛ كما عند طرفة بن العبد يوم سلّطها هجاءً ضد أقاربه الذين حاولوا هضم ميراثه من أبيه. وإذا بالعاطفة شك عند أبي العلاء المعري ثم وجدناها يقيناً وزخارف موشاة في شعر أبي تمام، أحاسيس مرسومة في لوحات فوق المخيلة عند البحتري، وجمالاً بريئاً من اليأس والقنوط عند امرىء القيس فيها ما فيها من الطموح وعزّة النفس عند المتنبي، وحباً عذرياً وفياً خالصاً عند جميل بثينة، وحرية إباحية ومادية قاهرة في شعر ابن أبي ربيعة.. إن مثل هذه التناقضات التي تجمعها الحياة ويتنازعها الأفراد يستعصى إحصاؤها. لأن التداخل العاطفي مزيج كيماوي من نفس إنسانية عصفت بها عوامل خارجية أعطاها زخم التفاعل مع الهواجس والرؤى

في العالم الداخلي لتستكين بين مخيلة يسهّل عبورها الحسّ فتجتاز المخاض لتصبح ولادة جدية تجسّدها الكلمات!

إن الترجمة العملية لهذا الكلام هو عمل الشعراء وفرزاً حقيقياً لعواطفهم النبيلة.

وأذا تتبعنا الصور في لوحاتهم الشعرية، لأحصينا ذرّات العواطف من أنفاسهم الحارّة؛ فيخرج الوهج من أحاسيسهم التي تضج بعواطف ملوّنة تنعكس عدداً في شواهدهم، ومقاييس تستقيم أعمدة تشمخ أبنية ودلالات تزيد من مفهوم الأمل والحب والطموح والحزن والفرح واليأس والزهد كنظرة لدى كل واحد منهم يزرعها في شعره بعواطفه وأحاسيسه. من هذا المقياس الدلالي نستطيع فهم العاطفة في الشعر العربي، لا يحدها شرط أرسطي ولا تقيدها قوانين نقدية كان قد أتبعها اليونان، وقاس على غرارها نقاد العالم بعدهم. إننا نفهم العاطفة عند الخنساء مثخنة بفاجعة مؤلمة، تكتسيها أحاسيس أنثوية يحيط بها ألم قتال وحنان لا يقدّر بمقياس تفجعاً على أخيها صخر كلّما تذكرته:

يـذكرني طلوع الشمس صخـراً وأذكــره لكـل غــروب شمس

لكن مسافة الحزن وضعت لها قناعة قتل النفس تخلصاً من الحياة:

ولــولا كثـرة البــاكين حــولي عــلى إخــوانهم لـقتلـت نـفسي

إنها عاطفة الانسان النابغة من الذات عبر علاقة متداخلة مع الزمن فاستحالت موضوعاً لا ينفصل عن واقع ممزوج بروابط المكان والتشيّء. لكن العاطفة عند امرىء القيس الذي عاش حياة التشرّد / البوهيمية، ثم ما لبثت هذه الحياة حتى وصلت رتبة المجد، حاول إعادة الذات إلى أصالتها من خلال بنية حياة العرب ليأخذ بثأر أبيه فواجه المحن وقاسى الظروف العصبية، قال بعد خذلانه وكأن عواطفه تتمزّق غيضاً:

فلو إنمـا أسعى لأدنى معيشـةٍ كفاني ـ ولم أطلب ـ قليل من المال

ولكنـما أسعى لمجـدٍ مؤثّـلٍ وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالي

لكن خيبة الأمل بالأهل والأصدقاء جمعته بعاطفة شاعر آخر أدرك حقيقة النوايا عند هذا الذي يدعى إنساناً. فطرفة بن العبد ما فتيء يردد:

وظلم ذوي القــربى أشـد مضــاضـة   عـلى المرء من وقــع الحسـام المهنّــد

وكأن الزمان يعيد ذاته بعد حين وأذ بالمتنبي يصرخ من قلب جرّحه الدهر فقرّحته مكائد هذا الانسان بكل نوازعه ليردّ على الصدى بترجيعه المشهور:

وَاَحَـرَّ قَلْبَـاهُ مِمَّنْ قَلبُــه شَبِمُ!   ومن، بجسمي وحالي عنده سقم!

إن العاطفة التي تفجعها الصدمات تمر بخاطر صاحبها جمراً وهلعاً كما مرّت في نفس النابغة الذبياني عندما بلغه وعيد قابوس فردّ معتذراً وكأن هذا المنذر أشباحاً تطال الشاعر المسكين أينما حل أو ارتحل:

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وإن خِلْتَ أنَّ المنتأى عنك واسعٌ
فبتُّ كــأني ســاورتني ضئيلة   من الرفش في أنيابها السم ناقع

إنها حركة الواقع عبر الزمان والمكان التي تلخّص معادلة وجود هذا الانسان بكل هواجسه وهمومه فلا يلبث الفرح حتى ينقلب حزناً أو تتحول الـراح انتكاسة وأسى. إن المهلل الذي بلغه مقتل أخيه ترك النبأ في نفسه قَسَماً تشويه عاطفة قطع على نفسه أن لا يهدأ إلا ويحقق وعده:

وهجري الغانيات وشـرب كأس   ولُبسـي جـبّـةً لا يُـسْـتَـعَــارُ
ولست بخــالــع درعي وسيفي   إلى أن يخـلع الليــل الـنهــار

وكأن عاطفة الفرح والسرور اللتين كانتا متأصلتين في عالم أبي نؤاس قد انقلبت من حال الى حال لأن الانسان مهما طال دهره سيأتي اليوم الذي يحدّد

له نفس هذا الدهر مساره الآخر، فأبو نواس الذي كان ثائراً على عالم عصره بكل قيمه من خلال شعره:

إذا قالوا: حرامٌ، قل: حرام ولكنَّ اللذاذة في الحرام
ما جاءنا أحدٌ يخبّر أنَّه في جنة من مات أم في نار

جاء اليوم الذي أعاد النواسي اعتبار معادلته العاطفية السابقة بمقياس آخر عندما قال:

دبَّ فيَّ السقام سُفْلاً وعُلُواً وأراني أموت عُضواً فعضوا
لهف نفسي على ليالٍ وأيام تجاوزتهن لعباً ولهواً
وأسأنا كل الاساءة يا رب فصفحاً عنا إلهي وعفوا

إن المواجهة التي بدّلت النواسي من عواطفه كانت حاسمة لتدور درجتها من الرفض المطلق إلى الخضوع المطلق تلك هي ظاهرة الإحساس النابع من خلال هذه العاطفة الانسانية التي ضرب في ميزانها الزئبق سابقاً/ أيام العزّ رفضاً للموضوع من ذات تتمرد على واقعها، إلى توبة وندم عندما انخفض معها الزئبق لأدنى درجاته في النبض المتقطع والقلب الخافق بتؤدة قبل الموت. . عاطفة لا تقبل المهادنة تبحث عن اللذة حتى في الحرام؛ عاطفة الخوف التي تتوسل الصفح ونشدان العفو؛ هي ذاتها في حدّها الأخير كانت يأساً على يأس عند أبي العلاء المعري الذي لم يرَ في الحياة إلا أتعابها ومآسيها عندما قال:

تعبٌ كلها الحياة، فما أعجب إلا من راغب في ازدياي
إن حزناً في ساعة الموت، أضعاف سرور في ساعة الميلاد

إنها صورة التشاؤم تجسّدها عاطفة الشك، والنزوع، كأن الحياة أثقال محملة على الخلاص المتعب، الماضي في هدم بقائه! لأن الإنحراف في بحران

الهموم لا تفتح النفس له عواطفها إلا من واقعها الركامي الذي سحقته صروف وتجارب؛ بهذه الروحية واجه أبو العتاهية دنياه من منظار فلسفي منطقي لا مفر منه:

كل حي عند ميتته حظه من ماله الكفن
إن مال المرء ليس له منه إلا ذكره الحسن
في سبيل الله أنفسنا كلّنا بالموت مرتهن

إن العاطفة في الشعر العربي لم تكن إلا الصورة الحقيقية لنفسية شاعرها تشتد فيها الغنائية ولا تنأى عنها ميزة الموضوعية والصيرورة. من أجل عيني عبلة نزل عنتر في مخاطر ومهالك ليدع عاطفته من بين بريق السيوف وطعن الرماح يمتد عمقاً ملحمياً بينه وبين حبيبته:

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر في لبان الأدهم
هلا سألت القوم يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

إنها عاطفة بلغت ذروتها من الاحتدام في أقحام الذات بالموضوع عن طريق التداخل النفسي الحسّي. وقد تلتقي الى حدٍ بعيد مع المتنبي الذي جسّدها من عاطفة خلّف فيها (فرويد) عن واقع تحليلها.

أنا ترب الندى ورب القوافي وسمام العدى وغيظ الحسود
أنا في أمة ـ تداركها الله! ـ غريب كصالح في ثمود

هذه العاطفة التي تبني جسراً فوق المطلق! لكنها تحلم بواقع منضبط يريده الشاعر حقيقة راهنة. تلك هي العاطفة الممزقة التي عاشها الشاعر العربي في خياله دون أن يجد لها ترجمة عملية بين أمانيه. هكذا جاءت في شعر ابن الرومي الذي ندب فقره وأولاده معاً فقال في فقره:

أيلتمس النـاس الغنى فيصيبهم   وألتمس القوت الطفيف فيلتوي

وهل فاجعة الفقر والعوز أخف من فاجعة النفس بفقد حبّات قلوبها؟ حيث يصح قول علي بن أبي طالب هنا: «ما الفقر إلا الموت الأكبر»!

وابن الرومي أصابه الموت مرتين: في فقره وفي فاجعته بأولاده:

أأفجــع بـالشبــاب ولا أعـزّى   لقـد غفل المُعـزّى عن مصابي
طواه الردى عني! فأضحى مزاره   بعيداً على قرب قريباً على بعد

والفاجعة صورة ينقلها الشاعر العربي ليتأسّى بها بعد مصابه فتحمل له عزاءً يثبط من صبره وتجلّده على مواجهة المحن في حياته، لأنها تعلمه احتمال الغدر والكدر وطعن الحكام وظلمهم/ ظلم هذا الانسان لأخقر أمانيه تحقيقاً لها على حساب دماء الآخرين أو بؤسهم وشقائهم؛ إن هذه الطاقة العاطفية ترجمت هواجس البحتري عندما صور بحواسه صورة انطاكية يوم حطت به الرحال في بلاد ساسان ووقف على أطلال مجدهم الغابر ليحاكي بها ذاته المخذولة أمام فاجعة الغدر السلطاني..

يـغتسـلي فـيهـم ارتيـابي حـتى   تـتـقـرّاهـم يـداي بـلمس
وكـأن الـزمـان أصبـح محمـو   لاً هـواه مـع الأخس الأخس

من هذه الرؤية المشحونة بوجع يحفره الشك ويغتاله الزمان بمخالب تقطع كالسكين بعث أبو فراس صيحته العاطفية بعتابٍ مرٍّ لم يجد ما يبرره:

لـولا الـعَـجُـوزُ بمـنـبـجٍ   مـا خـفـتُ أسبـابَ المنـيّـة
ولـكـان لي عَـمَّا سـألـ   ـتُ من الفِـدَى نفسٌ أبيَّـةٌ!
لـكـن أردتُ مُـرادَهَـا،   ولـو انـجـذبـت إلى الـدَّنـيَّـة!
أمْـسَـت بمـنـبـجَ حُـرَّةٌ   بـالحُزن من بَعـدي حَـرِّيـة

وكأن غفوة الحلم لا تلبث حتى يسرقها ليل طويل فتذوب فيه كحبات الندى أمام وهج العاطفة المحترقة في مآقي العيون الدامعة على مرير السفر وبُعْد المكان الذي يرسم الانتظار في منازل المستقبل الموعود. من هذا البديل القياسي تعمّقت اللعبة الشعرية في عواطف أبي تمام عندما قال:

فتىً كلما فاضت عيون قبيلة دماً ضحكت عنه الأحاديث والذكر
فأثبت في مستنقع الموت رجله وقال لها من تحت أخمصك الحشر

قد لا تكفي هذه الباقة بشواهدها عن عواطف الشعراء، لكنها تسدّ فراغاً في تنويع الأحاسيس لدى قائليها من غنائية مجروحة قد تستدعيها فاجعة المأساة ولو دون قيود يونانية.

أما القياس الذي أفردناه للشعر العربي متكئين على أنه غنائي؛ فكان أول اختراق قمنا به ضد مبدأ أرسطو هو نفيه الشعر الغنائي لأنه يقوم على النغم والموسيقى فابعده عن المأساة، والملهاة، والملحمة، والديثرمبوس، بينما نحن قسنا على هذا النفي بنفي جعلنا منه معالجة موضوعية لأن الشعر العربي لم يخرج عن واقعه الفعلي لأن البيئة التي عاشها لم تفسح له مجال التبدّل إلا نادراً! أما الفرق فهو باق بينه وبين مفاهيم أرسطو للعاطفة خاصة التي جئنا على ذكرها في المأساة. وهنا يمكننا أن نعود لحدودها التي أوضحها عبد الرحمن بدوي في مقدمته لترجمة «فن الشعر» لأرسطو قال: «ولكن للمأساة غاية واضحة هي تطهير النفس من الانفعالات العنيفة. إذ المحاكاة في المأساة ترمي إلى إثارة الرحمة والخوف، وبهذه الاثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة، وفقاً لقاعدة: وداوني بالتي كانت هي الداء! ولتحقيق هذه الغاية لا بد من توافر عوامل خاصة أهمها المفاجأة والتقابل contraste ولهذا يجب في المأساة أن تشتمل على التحوّل Périptie ، والتعرّف والكوارث وإذا حلّت الحكاية من هذه العناصر الثلاثة: التحول والتعرّف والكوارث فإنها تأتي ضعيفة تافهة». شئنا أم أبينا يبقى الشعر العربي بعيداً عن هذا المفهوم لأن

بنيته ودلالته جاءتا في العاطفة كما أسلف ذكره والفرق يظل حتى ولو جاءت المقارنة من باب التشبّه فقط في مجال العاطفة لا في المأساة كلها.

١٣ ـ مفهوم الموسيقى في الشعر

البحث عن الموسيقى في الشعر، هو البحث عن الميزة في النوع. لأن الموسيقى هي حركة ونبرة، صوت ولحن ونغم، لحظة تتبدل تعلو أو تنخفض. وقع ينساب في الفن، كلمة لا تلفظ من دون لحن، ونبرة لا يتم صداها من دون رنين، وكأن الغناء ممزوج بين اللفظ واللحن، أو بين النغم والانشاد بألوان من التطريب الذي تهتز له نياط القلوب، وتتشنّف لطرقه حركة السمع فيذوب السمع مع الاحساس في المطلق؛ لتستجمع النفس ذاتها في صدى الكلمة المقررة أو دوزنة البيت أو المقطع وإذا الانشاد حماس الموقف بين حزن النغم وترجيع اللحن، وفرح النشوة في ظلال وهيام أو مع تماوج ذكريات، كاستعادة لحياة جديدة.

المفهوم في تعريف الموسيقى هو الرمز بذاته بين البنية والدلالة؛ بين لملمة الذات ووضعها في الموضوع من خارج المطلق؛ لأن حركة الموسيقى في المفردة ثم الجملة حتى اكتمال البيت هي السجن للسجّان الذي شاء لنفسه أن يحتضر داخل السحر بعدما استوعبه صدى الترجيع: من صورة اكتملت معالمها الى عاطفة شق طريقها بين الصورة والنغم ثم الفكرة فاختارت وقعها الذي ارتضت في الشاعر أن يحلم به والقصيدة التي يمكن أن تولد من معاناة حياته أو محاكاة موضوعه، على وقع اللحن والوزن والقافية والروي، عبر إيقاع النغم الذي ندعوه علم العروض!

فموسيقى الشعر هيَ علم الأوزان أو علم العروض. هكذا اتفقت التسمية على اشتمال الأجزاء في إطار الوحدة للموضوع. والحديث عن العروض وموسيقى الشعر يأخذ بنا إلى الحديث عن الظاهرات التي طرأت على

تكوين الشعر منذ بدء الخليقة عندما نُطِقت الكلمة واللحن منذ طفولتهما! عندما صاغ الانسان العالم من حوله لحناً فغنَّته الشفاه من قلب لوّعه الموت أو أنهكه السفر، اكبرته المواقف فانتشاه الفرح، أو آلمه الحزن فأبكاه الفراق الأبدي، وأعطاه الأمل فسحة الضوء فأبهجته أمانيه. إنه الشعر لأنه الترجمة العملية لفيض الشعور، لحركة الأحاسيس؛ لخروج الصورة من واقع الهيولي المطلقة الى حركة الواقع المعلن المحدد في إطارٍ يحاكي فيه الشاعر أي شيء يرتاح أليه فيعبر عنه كبديل للمحاكاة الموحى إليها عن طريق الأداء المزدوج بين اللغة واللحن بدل الأفراد فيها. هكذا نوجز المفهوم لنأتي الى ظاهرة الموسيقى في الشعر العربي قديمه وحديثه. وهنا رغم سعة الموضوع لن ننساق لبسط كلّي في حديث موسيقى الشعر إلاّ ما يؤدّي بنا إلى الضرورة لتوضيح ممكن.

مهما تبدّلت التسمية يبقَ مفهوم الجمال رمزاً كلياً لا يتشعّب بالنسبة للشعر؛ لأن العلاقة التي تربطه بالانسان جدلية لا تتجزّأ. إذ أن خلو الشعر من العاطفة، أفقده عصباً مهماً يقوى به، وكذلك الشعور نفسه بالنسبة للصورة والموسيقى أو الفكرة. إذن فالوزن كان وما زال من مقومات الشعر. والوزن من دون النغم فاقد لأصله، والنغم من دون الايقاع ضياع الفرع من الأصل. أما القافية فأضحت اليوم متأرجحة بين الضرورة في الماضي وعدمها في الحداثة! من هنا تنازعت الشعر ظروف التطور فأحدثت فيه خللاً أو تبدلاً بالنسبة للمفهوم لأن الانتقاص من علم العروض زوال لبعضٍ من مقوماته التي رسمها السلف للخلف وأخذ التحليل مداه في استعمال الكامل والناقص بناء لواقع الحضارة وتطور الظروف الطارئة على البنية من جهة والدلالة لأخرى. وهذا فعلاً ما أحدث شرخاً بين الآراء في النقد حتى انطوى الشعر والشاعر بين الحيرة والخيار. تبعاً لذوقه وانسجامه في أي بنية يتبعها كرهان للنجاح أو الفشل في الوصول الى جمهوره. وهذا ما حدث، وأحدث هذا الحدث بلبلة ما زالت اصداؤها تتفاعل منذ أكثر من نصف قرن تقريباً إذا لم يكن أكثر. وإثر ذلك انقسم الناس بين مؤيد لهذا ومنتقدٍ لذاك والعكس كذلك.

إن أول من ساهم ببث الدعوة لبنية الشعر الحديث كان أمين الريحاني عام ١٨٩٨ - عندما تأثر بالبنية الحديثة للشعر الانكليزي مع الشاعر الأميركي ولت ويتمن Walt Whitman فهزّ جذع العروض للشعر العربي وضرب في أسس الخليل بن أحمد الفراهيدي أول اشفين كأنه كان يشك بتحليله العلمي الدقيق لواقع الأوزان التي اكتشفها ووضع لها جوازاتها وأطلق عليها التسميات بكل دقة!

لكن الأسوار المنيعة لبنية القصيدة العربية ظلت صامدة بوجه الزعازع والرياح الزاحفة من الغرب؛ لتبقى محافظة على شموخها بين الصدر والعجز أو العروض والضرب حتى حرف القافية ومعه الروّي.

إن بنية الشعر لم تأتِ بالبداهة مع الإنسان؛ بل جاءت بناء لواقع موضوعي، في ظروف حضارية متتالية لتظهر عمق الدلالة التي كان يستعملها الإنسان في إيحاءاته عند التعبير عن مقاصده. فأعطى للشعر وظيفة غير وظيفة النثر العادي؛ لأن الشعر صاحب القيمة والجلال - والشعراء من أنصاف الآلهة لأن الله خصّهم ما لم يخص سواهم به؛ ولهم في وادي عبقر شياطين تفد إليهم عندما تدعوهم الحاجة لتلك الدعوة! لهم لغة وظيفتها جزء من لغة الواقع لكنها خالية من الجمود، تعبث في أحرفها الحركة والنغم والعاطفة والموسيقى إلى جانب الفكرة. وإذا بها مليئة بالنوازع التي تعبث في نفوس السامعين وتتلاعب في محض مشاعرهم فتهتزّ منها أعمدة الكون وفرائص الإنسان فتحرّك الجماد وترقّص الماء وتسبح في السماء مع أجنحة الغيب المطلق. تلك هي موسيقى الشعر التي تترك أحاسيس السامع تهتز من حيث لا يدري؛ لأن الأشياء الكامنة في بواطن الحسّ قد اندفعت تلقائياً، استجابة لـدعـوة مرهفة تختلج في النفس دون استئذانها بالدخول. إذ أن الشعر لغة القلب فيه الكلمة والصورة والوحي أو الرمز؛ له سلطان فريد التفاعل مع الشاعر؛ فتؤثر على الوجدان إمّا تيقّظ فيه الجوارح أو تغيّب عن أحشائه الألم وتنسيه الهم

والبلوى. إن الكلمة في الشعر لها وحي خاص، تحمل طاقة شعورية يرفّ بريقها الساحر فتنساب مع جو النغم والإيقاع لتصبح هالة من السحر الممنوح ألواناً من الدلالات والمشاعر. من هنا تكون لغة الشعر أقرب من لغة النثر في مخاطبة الجمهور وإيقاظ الحماس فيه، أو زرع الأمل والفرح في مشاعره. لأن الكلمة تسري في العروق دون رادع أو وازع، فتخلق الجو الملائم وتبسط البشاشة على الشفاه والوجوه، لأن الأبيات الشعرية التي تلامس الأذان تحفّز الأكف الى الحركة والتصفيق ثم تحث الطاقة الشعورية لتستقبل السحر القادم لانتفاضة العواطف الآدمية لنغم وفكرة.

وإذ بها تحوّل الحال إلى حالة أخرى؛ من السكون إلى الحركة، لأن الشعر يحيا في المشاعر فإن كانت راكدة، يبعث في عالمها الحركة والحياة، من هنا جاءت وظيفة الشعر أداة للتعبير عن الجوانب الوجدانية - والتي دفعت أفلاطون أن يطرد الشعراء من جمهوريته لأنهم يبدّلون رأي الجمهور بعدما غرس فيهم فكره المثالي!

فالشعر بخياله وموسيقاه، بفكره وعواطفه، بوجدانه وألفاظه، بأنغامه وأوزانه ينطوي على ألوان من الحركة المتجاذبة المنتظمة في أجزاء تشكل كلاً موحداً موقعاً متناغماً لا يشوبه أي تشويش أو خلل يحمل ظلالاً تحت خطوطه، ليؤدي وظيفته بتجردٍ وبتجاوب في حركة منتظمة بين الألفاظ والتعبير، إلى جانب الأفكار والعواطف والموسيقى. تلتقي هذه الدلالات مع سواها من عناصر متكاملة لم نأتِ على ذكره لتكوّن من الشعر فناً ذات دلالة يحمل رمزاً وإيحاءً، وصوتاً ونطقاً، تتساوى كلها في طريقة الأداء الجميل الأجمل.

لقد بدأم في العصر الحديث مفهوم الموسيقى في الشعر يتبدل تبعاً لحاجة الإنسان وظروفه التي تلزمه أن يتبدل ويتفاعل مع النبية الخارجية والداخلية لواقع الحضارة والتاريخ.

لقد انطوى الكثير من مفاهيم الموسيقى الشعرية في القصيدة العربية القديمة بالنسبة، أو بالمقابل لمفاهيمها المعاصرة. إذ إن التبدل الذي طرأ على هيكلية القصيدة معنىً ومبنى أو بنية ودلالة؛ أملت عليه ظروف المكان والزمان والعلة والمعلول في تكوين الحدث.

إذا كانت القصيدة القديمة بموسيقاها العروضية الخليلية المعهودة قد اجتازت ما يزيد على ١٩٠٠ سنة فقد جاء اليوم الذي تحولت فيه هذه الموسيقى الى واقع تراثي يسمع به وتحفظه الكتب، ويعلله الدارسون والباحثون. لأن النظم الخارجي الذي تمسكت به هذه القرون التسعة عشر لم تعد تعبىء النفس المغرقة في ضجيج الحضارة المعقّدة. فبعدما كانت هي تملأ الأجواء ضجيجاً لتحرك سكونه الراكد أخذت الحضارة المعاصرة هذا الضجيج من كل حدب وصوب في المصانع والمعامل، في هدير السيارات في الطرقات في هدير التراكتورات في الحقول، في هدير البواخر في البحر، وأزيز الرصاص والحروب وهدير الطائرات في الأجواء... إن هذا الهدير لم يعد بحاجة لهدير آخر، ومهما علا فإنه يختنق إما تحت الماء أو في الدخان الذي يتلبد في السماء.. فمن الأنسب أن يتحول صوت الشاعر الى همس داخلي يعبر بكلماته الى عالم جمهوره عن طريق التعبير الموحى المرموز المهموس وبذلك تكون النقلة المتبدِّلة قد حلت بالموسيقى الشعرية الى هدوء صاخب يضجّ في داخل النفس عوض أن يدق حركة الأذن.

إن هذا التحول الذي طرأ على واقع القصيدة العربية قد غيّر من تذوّقها الموسيقى حتى أضحت القافية مهملة والوزن معطّلاً والرنين الصدّاح ذائباً لتصبح عملية الموسيقى أكثر التصاقاً بالروح من دواخل المعنى بكل أبعاده وصوره فتحمل المفردات بجملها الموسيقى الحسيّة بدل أن تكون لفظية يعيش فيها النغم من خلال الدلالة والإيحاء بدل الصوت والنبرة بكل ألوان لهجاتها فوق المنابر والمحافل. رغم كل ذلك لم تنعدم أبداً هذه الظروف لأن الانسان الذي تربّى على قواعد وسلوك سرت في عروقه منذ بدء طفولة الحضارة سيبقى

بالوراثة له حنان ولو لموقف يتعاطف فيه مع تراثه واعادة ما سبق وتعوّد عليه!

وهنا قد تلتقي هذه المعادلة الموسيقية عندما يرى الانسان تلك الجدوى من كلامه وقد استطاع أن يؤدي به أغراضه ـ إنما الروح الشاعرية لا بد أن تبقى في وجدانه مهما تبدلت الموسيقى من خارجية صاخبة إلى داخلية ظليلة فالشعر باقٍ مهما طرأت على مظاهره معالم التلوين، لأنه يحاكي الشعور نقاوة ورهافة؛ وهو المنبعث في زمن الوحشة مؤنساً للخيال ومؤاسياً في الحزن ومرنماً في الفرح والحداء كبرهان عن النبض الذي يشتعل في القلب فتبثه الأحاسيس لغة للجمال في مواقف تستدعى لغة الجمال الأصفى!.

١٤ ـ مفهوم الفكرة في الشعر

إن مفهوم الفكرة في الشعر يعتبر الحصيلة النهائية لعملية كيمياء الشعر اللفظية والموسيقية والعاطفية والحدس والخيال. . . إذا تجمّعت هذه الصفات مع سواها عند الشاعر حوّلت عالمه الداخلي الى قدرة على الإبداع. والابداع هنا في حيزه العملي واقع متبدِّل ينتقل من التفكير إلى التعبير، إلى البناء.

والفكرة ـ أصلاً ـ في الشعر هي القدرة على القول كما تقتضيه الأحداث والمواقف المختلفة؛ إنها الحالة التي يتكون فيها الكلام الذي يمكن أن يعبّر به الشاعر عن قناعته بالفكرة كخلق جديد. والتعبير عن الفكرة هو عملية التحوّل لما كان يجول في خياله، أو ما استطاعت أن تجمعه الأحاسيس ليرصفه فيما بعد في أطر المعاني والدلالات التي تؤدي بالتالي الى بث صادق لتلك الفكرة؛ بعدما فرزتها عملية الخيال وقد وجدت السُبل لكي تخرج من عالم الفكر الى عالم تجمّعت فيه كل القناعات بعدما احتفت بها الجوارح النفسية وحوّلتها الى تعابير أو مفردات تترجم المشاعر وتشكل قالباً جديداً يحمل معالم جديدةً تتوجه الى الناس قد تحظى بالقبول أو تقابل بالرفض.

والفكرة، كوّنتها عناصر لا بد من إظهار بنودها المكونة من: البرهنة،

والتفنيد، وإثارة الانفعالات مثل الرحمة والخوف والغضب وما شابه ذلك وأيضاً التعظيم والتحقير[١].

لقد حدّد أرسطو عملية الفكر والقول من خلال تحليله لواقع المأساة. أما العناصر التي توكأ عليها أرسطو فهي لا تمت للشاعر بصلة بل إنها من مهمة الخطيب. إذ إنه أعطاها صفاتها عندما قال: « صور الخطابة هي في:

(أ) البرهنة والتفنيد.
ب ـ إثارة الرحمة أو الخوف وما شابه من انفعالات.
جـ ـ تعظيم الأشياء أو تحقيرها. وهذه الأمور يجب إيجادها في المأساة، أي يجب ترتيب الفعل التراجيدي بحيث يحدث هذه الآثار».

وفي هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب: فالأول يستند الى الحكاية وغرضه يتم ويستنفد باجتذاب القلوب، أما الخطيب فيرمي الى التربية والتوجيه»[٢]. ثم قال أرسطو بعد قناعته بعدم جدوى هذه المقارنة « ولهذا يجب علينا أن نطرح هذه المسألة جانباً لأنها من شأن علم آخر وليست من شأن فن الشعر».

وهذا شأن يخص حرية التعبير والتفكير لأن أرسطو يرى « أن لغة الشعر » هي غير لغة التخاطب، ولهذا يهاجم النقاد والمتحذلقين مثل اقليدس القديم وأفرانيدس، ويرى أن للشاعر الحق في أن يستعمل لغة خاصة، بعيدة عن اللغة الشائعة: فله الحق في استخدام الألفاظ الأجنبية والألفاظ الغريبة، بل أن يخترع كلمات ويبتدع مجازات وضروب تمثيل. فعنده أن اللغة في الشعر يجب أن تكون واضحة، ولكن غير مبتذلة: وإن أتت غريبة فيجب أن تكون

---

(١) راجع « فن الشعر » أرسطو مصدر سابق نفسه ص ٥٤.
(٢) راجع مصدر سابق نفسه ص ٥٤.

مفهومة. وبالجملة فلسفة الشعر لا هي غريبة مستغلقة، ولا هي مبتذلة دارجة »[1].

من هذه اللغة ينسج الشاعر فكره ويبثه فيها لتكون الحصيلة المقنعة لفكرة الشاعر محاولاً إثباتها أمام الجمهور لاقناعهم بصحتها عن طريق مشاعره، وليس لتوجهه الخطابي. أما التفنيد فيأتي بعد الاقناع عندما نسلم جدلاً بتلك الفكرة التي أضحت نافذة في أذهان الناس ومشاعرهم ثم تحـولّت الى وسيلة لبلوغ الهدف. بينما إثارة الانفعالات تقوم عنده على حدود الفكرة التي رسمها الشاعر مسبقاً ليجعل الجو أكثر تشوقاً وأنفذ حماساً لتفنيد البرهنة. فالفكرة تأتي النواة المتممة لواقع الصورة فالعاطفة ثم إضفاء الموسيقى فتأتي مجتمعة حول الفكرة لتخرج الى العالم لغة تواكبهـا مراسيم النقاوة والصفاء؛ فتحمل الجمال والسحر بكل أبعاده ومقاييسه التي تليق بلغة الشعر.

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ٦١.

الفصل الثاني

مراحل علم الجمال

المرحلة الأولى

بكارة علم الجمال في عصره الطفولي

لقد أطلق بعض الباحثين على هذه المرحلة تسمية /مرحلة الغماغم الأولى[1]. كان الانسان بكر التفكير والتحليل في علم الجمال عندما أطلق على تلك المرحلة بعصر الطفولة؛ يومئذ تأسس علم الجمال على يد ركنه الأول/ سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق. م). إن سقراطاً كان قد وضع الحجر الأول على أرضية التحليل ثم بشّر بعدئذٍ بمجيء الالة الأعظم/ القيّم على علم الجمال/ أفلاطون (٤٢٨ - ٣٤٨ ق. م). وكأنه فتح هذا الباب ليدخل منه المعلم أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) فيما بعد.

إن الخطوط الأولى التي وضعها سقراط لعلم الجمال، قد أوحت بالشيء الكثير، والعلم المنير لتلميذه أفلاطون لأن يتألّق بها ويشعّ في دنياه من أجل تجويد الأبعاد التي تربط علم الجمال بالفلسفة. لقد أسس له القواعد المكينة ورسم المقاييس السليمة على ضوء تعاليم سقراط. بينما ديكارت، يعيد في تخطيطه لفلسفة الفن عبر تحديدٍ لشجرته في مؤلفه « المبادىء » بأن الأفلاطونية

---

(١) راجع دني هوبيسمان: في علم الجمال - ترجمة ظافر الحسن - منشورات عويدات - بيروت ١٩٨٠ ص ١٩.

تشكل الجذور الأصيلة لعلم الجمال. لكن السمات التي أومأ إليها الفكر الشرقي، وما قدّمه حكماء اليونان السبعة من أوهيرقليطس الى هسّيود؛ يبقى الفضل الأكبر في تأسيس علم الجمال عائداً لأعلامه الثلاثة الكبار: سقراط وأفلاطون وأرسطو. فسقراط أعلن عن قدوم مرحلة جوهرية من مراحل علم الجمال قبل اعتماد استعمال عبارة «ما وراء الطبيعة». إذ أنّه كان يدرّس الرسم لبراسيوس Parrhasios، والنحت لكليتون Cliton مرشداً إياهما الطريقة الأحب في تمثيل النموذج من الأشياء، بأن يُنقل جمال النفس الحقيقي بالاشارات. فالمقصود، بلوغ جمال الروح الجوهري وراء أغشية الجسد.

وعلى هذا المنوال، يقول أفلاطون في «فيدون» (Phédon): «الجسد مقبرة»[1].

من هذه المصادر الأولى استلهم أفلاطون مذهبه الجمالي الذي آل على نفسه تطويره؛ إذ قال عن بدء كل جمال لا بد من «جمال أول يجعل الأشياء التي نسمّيها جميلة، جميلة بمجرد حضوره أية كانت الطريقة التي بها تتم هذه المشاركة»؛ ثم أردف في تحليله حول ولادة علم الجمال كان ذلك التاريخ يوم اهتدى سقراط الى إجابة «هبياس» بأن الجمال ليس صفة ملازمة لألف شيء وشيء. فالناس، والخيول، والألبسة، والعذراء، والمزهر، أشياءجميلة بلا ريب. ولكن، ما فوق كل ذلك يكفي الجمال ذاته. وسقراط يجيب «ثيتات» (Théététe) الفتى، بأن العلم ليس علم الفلك، ولا علم الهندسة، ولا علم الحساب، بل شيء أوفر وأفضل من هذه المعارف الجزئية. كذلك الجمال، فهو غير مقتصر على شيء بسيط، كما أنه ليس مقتصراً على عشرين من الكائنات الملموسة[1]

كان هذا التعبير الأفلاطوني استدلالاً حقيقياً لعلم الجمال الذي بشّر به

---

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ٢٢.
(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ١٢.

سقراط! إنه ما زال يتبلور ويتقدم مع الزمن ليجتاز التاريخ مع مراحل الانسان في كل عصوره.

إن مرحلة الطفولة في تكوين علم الجمال أطلق عليها نقاد علم الجمال تجاوزاً بالعصر الاعتقادي لما كانت تشتمل من مفاهيم موضوعية جسّد أفلاطون أو الأفلاطونية في روائعه الثلاثة: فيدر »(Phédre)، و« فيدون » (Phédon)، و« المأدبة » (Le Banquet).

وقد امتد العصر الاعتقادي / الطفولي حتى مجيء الكساندر بمغارتن .A) (Baumgartenومن النقاد من قال حتى مونتاني (Montaigne).

لقد حدد أفلاطون فكره الجمالي في روائعه الثلاثة ليتوقع من نتائجها الجمال الأمثل عن طريق الحب بطريقة أفلاطونية/ لأنه يتمثل بالتنسّك المنطقي كلياً لفكرة الجمال حول « حكاية الأمرأة الطيبة » حسب تعبير « آلان ». إن مثل هذه التجربة نراها عند أفلاطون في « فيدر وفيدون » كما تقدمها « المأدبة ».

فتقول الفتاة ديوتيم التي علمت أن الحب متناقض: تكوّنه الرغبة فيما لا نملك والنزوع الى ما لا نكون، وإن الحب الخائب مفعم بالأمل، والحب الميت ينبعث من رماده. والحب - المتجذّر من Poros و Pénia أي من الحيلة والفقر - دقيق مكوّر فطن، ولكنه فقير ومعدم، حتى من الفهم. وهمه أن يزداد تملكاً وتعلماً، مع ما هو عليه من فقر بالحقائق، وغنى بالوهميات، وتوق الى استكمال طبيعته وشكله. إنه الكفيل أن يجعلنا نتجاوز أنفسنا من الحظوة بكل ما هو خالد وإلهي.

فالحب تشويق لا متناهي الى عالم آخر، يتغيّر هو به. وهذا وحده كفيل ليوّفر لنا وسيلة إدراك الجمال الأمثل(١). ثم يتوجه أفلاطون الى النزهة في

---

(١) راجع مرجع سابق نفسه ص ٢٤.

الحب حتى بلوغ الحكمة الأخلاقية من مقاصد الحب تبعاً لدرجاته حى رؤية الجمال المطلق الذي يتجسّد سنيّاً شاملاً بذاته وفي ذاته. فيصل الى مراحل أربع يحددها كما يلي: حسب الاشكال المحسوسة، حسب النفوس، اكتساب العلم، وبلوغ المثل الأعلى/ هذه تشكل عند أفلاطون وجوه الجمال الأربعة: الجسدي، الأخلاقي، الذهني؛ المطلق. وقد صدر رسمها كما يلي:

حب (أو (جمال)

جسمي صوري

طبيعي جمالي

حسّي عقلاني

نسبي مطلق

أما الجوهر الذي أراد أفلاطون الوصول الى نتائجه هو الحصيلة الثلاثية التالية وقد تجمع ما أسلفنا شرحه حول فكرة الحب أو الجمال: الحق، والخير، والجمال. ويمكن أن يتكوكب هرمياً كما هو الآتي:

الخير

الجمال الحق

الأفكار الكلية

الأفكار الخاصة ـ الثانوية

جواهر الحقيقة الحسيّة

النفوس ـ الأفعال ـ الأجسام الأولية

لن ندخل في إطار معالجة مفصّلة إلا بمقدار ما يسمح لنا احتواء الموضوع ـ وذلك لضيق في المجال.

مقام الفن/ الحضور الأفلاطوني

إن السمات التي طبّقها أفلاطون فيما اجتهد وفسّر،ترك أبعاداً كظاهرات

تأسيسية في تداوله لاحقاً لدى أهل الفلسفة وبين علماء الجمال.

إذ أنه كان أول من سجّل أحرفه في إطاره الهادف؛ فقرنه بالجمال، وأقام للجمال مثالاً، هو الجمال بالذات، لأنه بالنتيجة «تعبير الفنان بنتاجه عن مثل الجمال الأكمل» هوذا الحضور الأفلاطوني الذي كان يتجه بكل مثله لتحقيق الجمال الأمثل المبتكر من «القواعد الخاصة بحرفة أو عمل».

لقد فاقت التصوّر التحديدات التي جاءت على تعريفات الفن. إذ تواجهنا تعريفات تقول على أنه «التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققّها» أو بالأحرى «جملة الوسائل التي يستعملها الانسان لإثارة العواطف، وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير والموسيقى والشعر»؛ أو أنه كما قيل أيضاً «مهارة يحكمها الذوق والعاطفة وجمعها فنون».

لكن تحديد أفلاطون كما جاء في نظريته حول الجمال، الذي اكتشفه في الموجودات الحسيّة وفي الأفراد أيضاً. ومن ثمّ راح يبحث عن علّته في الأفراد من جهة، وفي المحسوسات من جهة ثانية؛ حتى توصّل في نهاية بحثه الى نتيجة خلاصتها أن «الفن مصدره الالهام» وقد أقيم له ربات كان كبيرها زوس، يقيم على جبل الأولمب. أما الربّات فقد اختصت كل ربة بفن، ترعاه وتهتم بشؤونه من كافة الفنون. فكان للشعر ربة، وللخطابة ربة، وللدرامات ربّة وللكوميديا ربـة!. وهلمجرا[1].

و«كانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربّات كل عام، ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينيه موجّهة الى الربات»[2]. ويستدل من التحقيقات التاريخية أن هذه الأعياد كانت تجري سنوياً باحترام

---

(١) د.م.ع. أبو ريّان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعارف بمصر ـ الاسكندرية ١٩٦٨ ص ١٥.

(٢) مرجع سابق نفسه ص ١٥.

ووقار حتى عهد جستنيان في القرن الثالث الميلادي! لكنه عاد وأغلقها في مستهل القرن المذكور بعد تنصره أو اعتناقه النصرانية وتحطيم عادات الوثنية وأصنامها.

أما علاقة الأعياد مع ربات الفنون فهي علاقة مرتبطة بأعياد الأورفية القديمة كانت تقيم الاحتفالات حسب الطقوس والمواسم كعيد قطاف العنب والاله باخوس إله الخمر، حيث يقام العيد في أيام الربيع عندما تكتسي الطبيعة بأجمل حلل الاخضرار والأزهار وأثواب الجمال الفاتن. والدلالة المستوحاة هي عودة الحياة الى الكائنات الحية القائمة في مراتع الطبيعة على اختلاف صورها. وهذا ما أظهرته «فيدر» عندما تكلم سقراط بلسان أفلاطون باشارة الى مكان الأكاديمية واصفاً إياها «هناك تحت أقدام سقراط حينما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدّث في الفلسفة كان يجري جدول رقراق، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها في هدوء وصفاء، ويتغضن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين في جدوله، وشجرة وارفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترتشف منه رحيق الماء...» من هذه الدلالة التصويرية في وصف الطبيعة وسحرها يتبين مقام الأكاديمية في مكان رائع كان قد اختاره أفلاطون. بينما توحي لنا الدلالة الثانية قيمة الاحتفال بظاهرات الجمال في الطبيعة والفن[1].

والشعر ـ على ما يبدو ـ كان يحتل مرتبة الشرف في التفكير الأفلاطوني؛ شرط اتحاده فنياً بنوع من الالهام السامي. أمّا الفلسفة فتشكل المصدر الأسمى الأكثر خصباً لاغناء الشعر.

وكذا الموسيقى بكل روائها، لها الدور الجوهري في «صيانة» المدينة

---

(١) راجع مرجع سابق نفسه ص ١٦.

وعلى الأخص « حصنها »[١]. إن الموسيقى التي يبغيها أفلاطون يجب أن تكون بسيطة وذات أنغام صافية مهمتها تلطيف الطبائع وتهذيب الأخلاق كباقي الفنون!

والفن السامي أيضاً هو بمنظور أفلاطون يجب أن يكون بعيداً عن السفسطة، أو خداع البصر، أو المفتعل، والوهمي لأنه إذا كان بهذا المستوى لم يعد جديراً بأن يكون موضوعاً للفن. وقد رأى في الرسم خطراً لا يستهان به. إذ وقف يشجب ما فيه من وسائل تكنيكية ومعجزة لتفسيره وتحديد الوانه وهذا ما يتنافى - برأيه - وشرعة الأجداد. وباستنتاج مختصر ظل الرسم بمفهومه مدعاة خطأ لأنه مبهم من قرب، خداع من بعد،[٢].

« أما المسرح، والنحت، والهندسة، فهي على العكس فنون تمت بطبيعتها الى المبدأ الأسمى: فالجمال يحدد، أينما كان، بالقياس والانسجام، أي بحبور لا يتيسّر لنا أن نصفه إلا بالجمالي. وهذا الضرب من اللذة الخالصة، مردّه الى قياس يعتمد الحذاقة لا الرياضيات، الى تأثر داخلي مرتبط بالبحث العقلي الخالي من الغرض »[٣].

إن الفن كما أن مصدره الالهام كذلك يبقى عند أفلاطون اكتشافاً لأن روعته كامنة في حوافزنا ومدفونة في أعماق وجودنا السابق. والأفلاطونية بكل مناحيها لا تؤول اطلاقاً في نماذجها الا المثل الأصلية كما في بعض من تحديداته: « صالح وجميل ذلك الذي يجيب جيداً ». و« جميل أن يقضي بحق ». « التقييم الحق، والعلم وجميع الأحكام المتأتية منه، أشياء جميلة وصالحة ». فالأفلاطونية رغم كل أجتهاداتها وحضورها المفعم الفاعل في علم

(١) راجع جمهورية أفلاطون
(٢) راجع دني هويبسمان مصدر سابق ص ٣٦.
(٣) مرجع سابق نفسه ص ٣٧

الجمال لم ترق للكثير من الباحثين الجدد. إن « روبان » فقد اتهمها أو كانت « مفهوماً، عقلانياً، تهذيبياً، انبثقت عنه عامة، منجزات باردة بقدر ما هي مضجرة ».

علماً بأن معادلة أفلاطون في فلسفته للفن قائمة في فكرة التسامي ذاتها. «إذ لا يعطي الجمال مطلقاً على مستوى الحياة » لأنه معدوم في وجودنا وعلى أرضنا بل مقامه فوق العالم أو ما وراءه. ولكي ندركه علينا أن نغالب كثيراً للوصول الى جوهر أفكاره؛ علينا أن نشارك في نماذج الأشياء لنتمكن من تحسّس جمالها العميق!
علينا أن نستعين بذوقنا الخاص لنشدان النموذج فتلك أفضل وسيلة لبلوغ الجمال. أما التقدّم - برأي - أفلاطون فهو مرادف للانحطاط. وبهذا الصدد قال ب. م. شول: « أيّة كانت المسافة بين الجمالات الأرضية والجمال الحقيقي، فبمقدور الذين شاهدوا هذا الأخير وهو يتألّق بلألأةٍ لا مثيل لها بين جميع المثل في عالم ما فوق، الأرضي، أن يتبيّنوه في الجمالات الدنيوية التي ليست إلا تقليداً بعيداً ومتدنياً له »(١).

أرسطو والفن:

لم يتفرد أرسطو في علم الجمال ليفلسفه إلا من خلال علاقته بأفلاطون. إذ يعتبر امتداداً لمعلمه، مع الاستقلالية التي كانت من الطبيعي لعبقري كأرسطو أن يتخذ لنفسه الحظ والمفاهيم التي جسدها في « رسالة في الجمال ». كما ألمح عن هذا في مؤلفه « الميتافيزيقيا » أما المؤلف الهام الذي وصل عن أرسطو وكان بمثابة الصورة الصادقة عن تفكيره الجمالي هو « فن الشعر ». كما وصل أيضاً نص جمالي هو « علم البيان ».

---

(١) P. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps, P.U.F. 2 e éd., 1952. P. 30.

كان أرسطو في تحديده لعلم الجمال أكثر وضوحاً وموضوعياً من أفلاطون الحدسي. إذ أن أرسطو لم يتردد في تعريف الجمال وهو القائل: «لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدة أن يكون جميلاً إلا بمقدار ما تكون أجزاؤه منسّقة وفقاً لنظام ما، ومتمتعة بحجم لا اعتباطي، لأن الجمال لا يستقيم الا بالنسق والمقدار».

بهذا التحديد ظهر الفرق بين نظرة أفلاطون ومقياسه للجمال والقائلة بـ«الانسجام والقياس»؛ والتحديد الارسطاطاليسي القائل بـ«النسق والمقدار». والفرق القائم بين المقياسين هو بين الضمني والصريح، اللانهائي والمحدد[1].

فالتحديد الأرسطي لم يتوقف عند النسق والمقدار وحسب بل يستند الى التخصيص، والتناسب، والعدد. وبهذا الصدد يقول هويسمان «فالجمال، إذن في رأيه (أي أرسطو) يكمن في التنسيق البنائي لعالم مواجه في مظهره الأكمل. وليس المقصود رؤية البشر كما هم بقدر ما هي رؤيتهم كما ينبغي أن يكونوا والمأساة إنما تكمن في الاحتذاء بكائنات أجل من العوام أو خير منهم»[2].

أما الفن فهو بمنظور أرسطو دائماً فوق الطبيعة أو دونها. لأنه لا يصادف إطلاقاً في الطبيعة كما هي. . فنراه يقول «والفرق بين المهزلة والمأساة متأتٍ من أن الأولى تصوّر البشر أكثر عيوباً، والثانية أكثر فضائل مما هم في الواقع». لقد بحث أرسطو كما أفلاطون قبله في نموذج الفن في الجمال الشامل الواجب الوجود، المطلق، الأمثل.

لقد كان الجمال في ذاته عند أفلاطون مبدأ ارتقائياً بالنسبة للأنا والعالم. إنه نموذج خالد، وصورة خالصة خارج العقل الذي يدركها.

---

(١) راجع دني هويسمان مرجع سابق نفسه ص ٤١.
(٢) مرجع سابق نفسه ص ٤١.

بينما نظرة أرسطو للفن كانت رمزاً ملتصقاً بالفكر الانساني أما موضوعه فمستقر داخل نفوسنا. «لا يطلب المفيد والضروري إلا من أجل الجمال». لأن أرسطو عنده مثل أعلى فوق البشر أو فوق دنيوي. فقط في الانسان يكمن المثل الأعلى.

ومن جهة ثانية يرى أن الجمال يشكل واحداً مع العقل البشري. «وما الفن إلا بعض ملكة انتاجية يوجهها العقل الحق». والفن عند أرسطو أقرب الى الحدس منه الى الاكتشاف على عكس أفلاطون الذي اعتبره اكتشافاً صادراً عن تذكر الخبرات الماضية المكتسبة بفعل مشاركتنا للمثل؛ بينما عند أرسطو يمثل الانتاج المبدع لصورة جديدة غير معروفة قبلاً من قِبَل خالقها. وعلى العموم تظهر الفكرة عند أرسطو منفتحة على علم الجمال المستقبلي «والشعر ألصق بالحقيقة من التاريخ».

من هنا نجد قيمة الشعر المنتظم، العامر، المنسّق، والشاعر العميق، المباشر، الحدسي؛ إذ يجعلان من الشعر أولى المعارف. وبهذا الصدد يقول بول كلوديل في كتابه الفن الشعري»: بعد مضي أربعة وعشرين قرناً على مؤلف أرسطو «فن الشعر» يجعلان منه «المشارك الوحيد في الولادة».

وعلى أية حال إن أرسطو الذي حدد قيمة الفن والجمال أبدى رأيه في سياق اللذة الفنية: «نحب الايقاع الموسيقي لأنه خليط من عناصر متنافرة تتقابل فيما بينها تبعاً لنسب معينة؛ وهذه النسب تمت بطبيعتها الى النظام. والنظام مستحب مادياً، منا».

على ضوء الانتقادية الأفلاطونية أقام التفكير الارسطاطاليسي موازينه القياسية المعدّلة باعتدال: تندفع إحداها بلا منهج نحو لا نهائية الجمال، بينما تقبع الأخرى برصانة في نطاق الأطر الشكلية الفارغة[1].

---

(١) راجع مرجع سابق نفسه ص ٤٤.

الفَصْلُ الثَالِث

كلاسيكية القرون الوسطى

المرحلة الثانية

العصر الاتباعي، الامتداد الجديد لأفلاطون

قبل التبدّل الذي أحدثه ديكارت وكانط في تاريخ الفن كثورة لعقلنته ديكارتياً، وتحليله كانطياً؛ بقي الفن وجماله يسيران في وهج الأفلاطونية، إنما بصور تجددت مفاهيمها تبعاً لظروف تلك المراحل التي حاول الفن انباعثه من جديد إبّان القرن السابع عشر. فتتراءى أمامنا كلاسيكية الفن أو اتباعيته أفلاطونياً مع بوسويه (Bossuet)(١٦٢٧ - ١٧٠٤) وبوالو (Boileau) (١٦٣٦ - ١٧١١). إن التبعية كانت لهذين الكلاسيكيين مطلقة لمدرسة اليونان الخالدة! فانتصار الحقيقة والخلقية مرهونة بصياغة تتوافق مع النموذج؛ على اعتبار المبدأ القائل «الجمال هو بهاء الحق والخير». هكذا خطا الرواقيون ضعفاء أمام عظمة أفلاطون، طائعون لتعاليمه محاولين «نحت تمثالهم الخاص» من الأخلاقية الجمالية. وعلى ضوء هذا الواقع حدد أفلوطين (٢٠٥ - ٢٠٧ م) الجمال بالعدد والصور الخالصة النظام. وإذا جمال الكائنات بمنظوره في «تناسبها وقياسها»؛ لأن الحياة صورة، والصورة جمال[1]. وكذلك

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ٤٦.

تابع نفس الطريق القديس أوغسطين والقديس توما الاكويني معالجتهما الفنون على ضوء الانشراح الكامل للذوق والعقل في كافة جوانبه.

وكما كانت المعالجة مع الأدباءوالشعراء، كذلك كانت مع أهل النحت والرسم والنقش والتصوير وسائر الفنون! فليونارد دي فنشى (Léonard De Vinci) (١٤٥٢ـ١٥١٩) طرق موضوعاته من ذلك الوهج الكلاسيكي المحكي عنه. وقد سبقه الى ذلك الفنان مرسيل فيسان الذي أعاد للأفلاطونية وجهها بطريقته الذوقية. إن هذا النهوض الفني بمنابعه الأفلاطونية كان يتوازى مع الخط الذي كان يقوده « مونتاني » (Montaigne) (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢) مبشراً بعهد جديد لنوع جديد من الفن الذي يحمل في غضونه روحاً تجديدية/ وإذا به يهدم أسوار الاعتقادية المتداعية ويدك حصونها بمبادئه المناهضة للاتباعية التي قضت عليها الكانطية قضاءً مبرماً لتكون العصر الجديد والمرحلة الأكثر تطوراً في العقلنة والتحليل مع ديكارت وكانط وليبنز والجماليين الانكليز وفي مقدمتهم هيوم، ولوك، وهوتشون وبورك. أما هيغل وشوبنهور فكانا الفيلسوفيين الأشد مراساً من الجذع الكانطي الذي وضع القواعد والأصول الحديثة لعلم الجمال.

الفصل الرابع

المرحلة الثالثة:

المرحلة الانتقالية/ عصر التجاوز والإبداع

كما لاحظنا كيف بدأ الفن يتحلل من تبعيته لليونان الذين وضعوا له الأسس الأولى؛ وساد أسلوبهم الجمالي في المراحل التي اجتازها خلال قرون طويلة عبر مفاهيم موضوعية عرفت بالاعتقادية.

وإذا بالفن يتخطى هذه المفاهيم في مرحلته الثانية بواسطة علماء أوروبيين تجاوزت تجربتهم الجمالية جاذبية أفلاطون ووهجه الفكري الذي استمر مسيطراً حتى على علماء الجمال الأوروبيين في العصور الوسطى!

أما التوجهات المتبدّلة في قواعد الفن وعلم الجمال ستأخذ منحىً أكثر ذاتية تميل الى مفهوم النسبة عبر مواقف تطورت خلالها مقاييس علم الجمال ليدخل بعدها في تجاوز يبعد عن صفاته التجريد وينتزع من الفن علم المجردات متوجهاً بكل ثقله إلى علم النفس لأن تطلعاته تحوّلت نحو التحليل بدل السرد الموضوعي أو فلسفته في المطلق!

إن مثل هذا التبدّل الطارىء كانت تقف وراءه ظروف البحث العلمي وتحقيق انجازاته بعدما أكدّ «كوبرنيك (Copernic) معادلته التي سقطت

كثورة أو انقلاب كشف فيه عيوب الاعتقادية بكل موضوعيتها ليضع حداً للعلوم المجردة من اتباع خرافتها. وبذلك يكون « نقولا كوبرنيك » الفلكي البولوني (١٤٧٣ - ١٥٤٣) قد نزع تلك الغشاوة التي كانت تغشّي عدة اتجاهات أمام الرؤية الصحيحة لواقع التحليل لأمور كانت تعترض مسيرة علم الجمال في ذاتية بالضرورة. فعلى ضوء تحليله الصحيح لدورة الأرض حول الشمس وحركتها الذاتية شكلت أعماله انقلاباً فكرياً في تبديل الذهنية نحو موقف نسبي استطاع أن ينعكس على كافة الرؤى العلمية في ذلك العصر.

الفصل الخامس

المرحلة الرابعة:

عصر الصراع المذهبي، ظاهرة التيارات الفكرية والنقدية

أ- التيارات الجمالية/ ظاهرة التبدّل في مفاهيم الفكر

إنتهى عصر الاعتقادية، فتحلل الفكر الأوروبي من الجاذبية اليونانية، التي دار الفكر الجمالي في فكلها عصوراً، حتى غدا سقراط وأفلاطون وأرسطو، طفولتها، ومثاليتها، وموضوعيتها.

وعى الفكر الأوروبي حاجته، إذ برؤاه أكثر انتقادية، يدور حول ذاتية تصور نزعة العقل وتدرك بعد الحس ومقام التفكير من خلال نافذة تطل على وعي الذات في مناخها الفلسفي المتبّدل. وإذ بالفنون اتجاهات بنيوية تلخّصها نظريات، وتوجّهها تيارات دلالية تحصد جني العقل وذوقه وتسجل الادراك وتعكس الأحاسيس على ضوء الموقف الحضاري من كل أبعاده ومقاييسه.

فأطلت الديكارتية[1] بنزعتها العقلية؛ وكأن ملامح اتجاهها يستمد من

---

(١) نسبة لديكارت ـ René Descartes ـ ١٥٩٦ ـ ١٦٥٠ فيلسوف ورياضي وفيزيائي فرنسي.

المنطلق الموضوعي بنظرته إلى « الجمال ». يعني: لقد جدّد هذا الاعتبار حنينه للعودة إلى ما كان سائداً عند اليونان، ومن حاكى سلوكهم في فهم الفلسفة/ الجمال مطابق للحق.

هكذا كان الظن لبعض مؤرخي مذهب ديكارت الجمالي. لكن فكتور باش(١) أزاح هذه الأوهام بالقائه الضوء على موقف ديكارت الذاتي في الجمالي، والذي يُعبِّر عن نظرية تربط العقل بالاحساس، بطابع نسبي يفسح في المجال لتدخل أهوائنا الفردية وأحاسيسنا في قبولنا لمقدار الجمال وتقديرنا إليه.

وهذا ما يدفعنا لنسوق مثالاً على البرهنة لمنظور ديكارت الجمالي الذي أعطى فيه الحق في إطار نسبي لتقبّل الجمال في الموسيقى على سبيل المثال؛ واعتمادها على حسن السمع، واخضاعها لقواعد العقل وضوابطه. فالتفاوت بين القبول لهذه الموسيقى أمر راهن لأصحابه فمنهم من يقبلها ويقول هي الأجمل ومنهم من يكتفي بالجميل والبعض لا يقبلها فالنسبة هنا تتبدّل بتبدل الأفراد كل حسب تفكيره وواقعه في البيئة والمجتمع. فبنية الذوق لها ما يبررها بين التجربة والتربية لدى الأفراد.

إذا بالسؤال يواجهنا ـ في مثل هذه الحال ـ ما الجمال؟ وما الأجمل؟ وما الجميل؟ قد لا يتم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال؛ لأن الاطلاق قد لا يروق لكافة الناس، فمن الأفضل والأنسب أن نأخذ ـ في مثل هذا الموقف ـ بمبدأ النسبة في تقديرنا للجمال، يمكن أن نطلق عليه نسبة الأجمل. (٢)

---

(١) فكتور باش أستاذ علم الجمال في جامعة باريس.

(٢) راجع بحث الدكتور عثمان أمين: « نظرية الجمال في فلسفة ديكارت » ـ مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ج ١ م. ١٦ أيار ١٩٥٤ ص ٤٧ ـ ٥٦.

وهذا ما أشار إليه مونتني وبعده بسكال قبل ديكارت في عقم تحديد قيمة الجمال، وطبيعته، وأصله، لأن سمة الجمال تختلف باختلاف الرؤى، باختلاف البيئة الجغرافية والحضارية لدى البشر على سطح الكرة الأرضية. فديكارت بالذات حدد موقفه بقوله: « من المحتمل أننا قلما نعرف الجمال في ماهيته، وأصالته ». أمّا مونتنى الذي بشّر بالديكارتية قبل قدومها قال: فللجمال في الهند شفاه « غليظة ومنتفخة » و« أنف مسطح وعريض » أما في البيرو فهو « آذن كبيرة » وفي أماكن أخرى من العالم أنه ذو « أسنان. . حمر أو سود. . . »

وإذا تجاوزنا مونتنى وباسكال وديكارت لنجد فولتير قد طرح نفس السؤ ال في ماهية الجمال وإذ بالاجابة تظهر عدم معرفته/ تحديداً لأنه يتغيّر مع البلدان كما قال: « حقيقة وراء جبال البيرنيه. . . ».

وقد بشّر ديكارت بقدوم « كانط » كما بشّر مونتني أيضاً بقدومه بالذات. وكان لهذه الإرهاصات معالم انفتاح تنظيري مفاده الترجيح بأولية الذوق على الجمال في ذاته، والديكارتية هي رجحان النسبية في رؤية الأشياء أو التحسس بها. كما تبدو النظرة الديكارتية لقياس الأشياء من واقع وسط بين طرفين تتحقق اللذة الفنية كنسبةمقبولة: فالإفراط في إثارة الحس بارتفاع الصوت يؤدي إلى امتناع حتى الانزعاج من الحصول على اللذة السمعية، والنقيض كذلك إذا أدى خفوت الصوت لدرجة منخفضة، ينعدم الحصول في لذة السماع. وهذا ما يؤكد على اتزان وسطي لقبول كل عضو من أعضاء الحس الانساني في تقبّل لذة الفن السارّة! وديكارت من جهة ثانية ينكر على اللذة الباطنية إذا انعدمت مشاركتها حسياً في تحصيلها المنشود فيديرها لطابع فسيولوجي مجرد عن لذة النفس الانسانية. واللذة عنده تحمل طابعين إذا كانت متعاقبة في تأدية وظيفتها: لذة ذات طبيعة عقلية وأخرى ذات ميل حسّي. ولكي تقوم هاتان اللذتان بكامل مهماتها: عليها أن تكون منسجمة شعورياً، متلائمة، مرتاحة لتنسجم مع الحس والعقل لتؤدي كل ما هو منوط بها من تنافر أو تعاطف. من هنا جاءت الديكارتية لتميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين:

أ ـ مرحلة الحس
ب ـ ومرحلة الذهن

وبهذا جمع ديكارت بين المرحلتين لاكتمال الرؤية الجمالية بعدما خرج باستنتاج مفاده: أن اللذة الحقيقة هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً[1].

إذا كان مبدأ ديكارت في تفسيره للجمال نسبياً ذاتياً فإنه على عكس ذلك مع ليبنز (Gottfried W. Leibniz) (١٦٤٦ - ١٧١٦). لقد عارض ديكارت كلياً وناوأه في الفكر ومهّد لـ « كانط » الانفتاح على مفاهيم سيلي البحث عنها في حينه.

ليبنز فيلسوف ورياضي الماني ولد في ليبزغ حاول مع بوسويه (Bossuet) الفرنسي في صهر الكنيسة الكاثوليكية في بوتقة واحدة لاعادة تشكيلها من جديد على ضوء مفاهيم العصر. وليبنز بدوره قد أثر في مجرى مفاهيم « بمغارتين » في علم الجمال. إذ أن قدره في تاريخ نظريات الجمال كان يتلخص « في أنه أعاد، بوجه ديكارت الى مفاهيم الحياة، والصور، والغاية، اعتبارها ». إذن إن المنطلق الذي عارض به ديكارت أو ناوأه فيه كان من منظور اتخذه عندما « ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية »[2]. من هذه الرؤية تبدو معارضة ليبنز لديكارت وإقامة الجسر لتحليله الجمالي ليعبر عليه « كانط » و« بمغارتن ».

أما موقفه من الجمال فهو قائم على تنوع نظرتنا إليه ثم التسليم بوجود الانسجام الأزلي بين ما تراه الروح مميزاً وشعورنا الباطني وحيويتنا الدافقة

---

(١) راجع الدكتور محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ٣٣.
(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ٣٤.

وصورنا وغايتنا الكونية؛ كلّها تزداد إشراقاً كلما تكشف لنا موضوع الأدراك بطريقة علمية تفسّر هذا التمايز.

إن الكون بمنظور ليبنز حلقة مترابطة مع حلقات من الأحياء وهذه الحلقات ليست آلة تتحرك طبقاً لقوانين ضرورية مجردة من الحياة التلقائية؛ بل إنها حيويات مترابطة يحكمها وجودها الانسجام التام. إذ أنه لا يفرق بين الحي وغير الحي من حيث النوع إذ أنه يسوّي بينهما في اقتضاء الشعور والحيّوية مع اختلاف في الدرجة.

إن ليبنز ولو عارض ديكارت، فإنه في الوقت نفسه كان قد أكمله وأدام بقاءه ثم زاده عمقاً إذا كان عنده نقص أو تسطيح. من هنا جاء عالم ليبنز مشعاً مليئاً بالأنوار المتوهجة التي تضفي على الصفاء صفاء، وعلى الوضوح وضوحاً، فالكائنات تحيا عنده وتعيش بشكل جماعي أو بتشكيل تجمعّات منسجمة. أما العالم فهو صورة من إدراكنا وفي هاتين الحالتين تتحقق الوحدة والكثرة معاً. والمشهد المذهب /مشهد هذا الكون العجيب، مرآة لانسجامنا الداخلي الخاص وحسب تعبيره « فالانسجام الكوني يمتد منا الى الأشياء ومنها الينا ». وهي فكرة أعادت لفكر أفلاطون حياة جديدة في « الوحدة والتنوّع » ويعيدنا الى حد التجديد في ديكارتية أكثر انفتاحاً لتفسير الجمال على أنه « من انتاج شيء ما يشابه، وإن بصورةٍ مصغّرة منجزات الله ».

وقد تجلت هذه الفكرة الفنية عند ليبنز بتعبير له مأثور « بهذه المالست أدري، هذه الأذواق، وهذه الصور لخصائص الحواس » المكونة « للمدركات الصغيرة » أو بتعبير له آخر « لهذه المرايا الحية، صور كون المخلوقات، وفي الوقت نفسه صورة الآلهة نفسها أو صورة خالق الطبيعة، القادر على معرفة نظام الكون وعلى تقليد بعض أشيائه بعينيات هندسية، كما لو أن كل ذهن إله صغير في حيّزه ».

إن ليبنز الذي يتمم ديكارت وعارضه ثم أكمله وعمقه، والذي غذّى الفكر الكانطي وأثّر في تكوين بمغارتن في تحديده للجمال الحقيقي كذلك تتلمذ

على يديه الأب أندريه الفرنسي مؤلف أول كتاب في فرنسا عن علم الجمال. ويبقى ليبنز الاشبين السعيد على حد تعبير دني هويسمان لهذا العلم الحديث الذي يدين له بالكثير[1].

والآن ينتقل علم الجمال لأول مرة في تاريخه الى بحث فلسفي مستقل بعد ما عبر مراحل خالطته في مباحثها شتى العلوم بتداخلات جعلت مقاييسه مرتبطة بها. وهذا ما لم يشر اليه لا ديكارت ولا ليبنز ولا قبلهما المثلث التأسيسي سقراط وأفلاطون وأرسطو.

لكن بمغارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten) (١٧١٤ - ١٧٦٢)[2] الذي عارض أسلافه من فلاسفة علم الجمال والباحثين فيه ، فقد بدّل نهجه في البحث عن الجمال عبر محاولة عرضها في رسالته عن « الموسيقى » ليفسِّر من خلالها ظاهرة الجمال. فأدّت محاولته هذه مع بعضٍ من معاصريه لتؤكد على ظهور علم جديد يدرس الظاهرات الجمالية. وكان بمغارتن أول فيلسوف جمالي يكرس لهذا العلم مبحثاً خاصاً له. كما أنه كان أول من أطلق عليه لفظة استيطيقا (Aesthetics) كدلالة استخدمها لهذا العلم، في كتاب أصدره سنة ١٧٣٥.

أما موضوعات كتابه فكانت تدور حول مسألة الذوق الفني وحالة تكوينه

(١) دني هويسمان: علم الجمال - ترجمة ظافر الحسن - منشورات دار عويدات بيروت - باريس - ١٩٨٠ ص ٥١.

(٢) ولد بمغارتن في برلين وتتلمذ على يد ك. وولف في جامعة هال Halle تأثر في بداية حياته بليبنز. لقد شغل كرسي الفلسفة بعد تخرجه في نفس الجامعة ثم في جامعة فرانكفوت. من مؤلفاته الفلسفية كتاب في اللاهوت « الميتافيزيقا » Metaphsica وقد شرحه وعلق عليه عمّا نوبل كانط، وكتاب «الاستيطيقا» Aesthetica جاء في مجلدين يعرض فيهما نظريته الخاصة في علم الجمال. وقد جعل من هذا العلم مبحثاً فلسفياً مستقلاً.

ساعياً وضع منطق لقدرة الشعور على غرار ما فعل ارسطو في المنطق الصوري بالنسبة للفكر.

رغم أن بمغارتن كان من أتباع ديكارت ثم ليبنز؛ فقد ملأ النقص الذي لاحظه في عمل الفيلسوفين السابقين حول التقسيمات التي قام بها الفلاسفة للعلوم الفلسفية. إذ إنه وجدها عند استاذه أيضاً كريستيان وولف (Christian Wolff). وكان بمغارتن قد خرج من محاولته بمعادلة سجلت له الشهـرة ووضعته في ذروة الفلاسفة المبدعين الذين لم يجتروا ما قاله السابقون فإنه أشـار الى وجود قوى عليا، وقوى دنيا للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا، أما الادراك الحسّي فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا، ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بتقييم الإدراك الحسّي الإنساني[١].

ب ـ البحث الجمالي في المدرسة الحسيّة الانكليزية

كما وجد علم الجمال أرضاً خصبة في ألمانيا أحرز الباحثون في تطوره؛ كذلك لاقى في الجزيرة البريطانية دارسين يهتمون بتجديد مفاهيمه!

وكما أحرزت الدراسات الجمالية تقدماً ملحوظاً في ألمانيا على يد كريستيان وولف وبمغارتن، كذلك وجدت نفس الاهتمام في انكلترا مع تيار فلسفي جمالي معاصر للحركة الألمانية، يهتم في تفسير الجمال في المدرسة الانكليزية على يد جون لوك (John Locke) (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) ومع وليم هوغارث (William Ho- garth)(١٦٩٧ ـ ١٧٦٤) وديـفـد هـوم (David Hume) (١٧١١ ـ ١٧٧٦) الذي أتمّ ما كان قد بدأ به جون لوك، وتوماس

---

(١) د.م.ع. أبو ريّان: مصدر سابق نفسه ص ٣٥.

هتشنسون (Thomas Hutehinson) (١٧١١ - ١٧٨٠) وادموند بيرك (Edmund Burke) (١٧٢٩ - ١٧٩٧) وادوارد يونغ (Edward Young)(١٦٨٣ - ١٧٦٥) وويب.

أما الفرضيات التي كانت حصيلة أبحاث هذه المدرسة فهي تدور حول مفاهيم/لربط الجمال بالاحساس، ثم التمييز بين الشعور الخالص بالجمال، وبين المنفعة. لكن البعض من هؤلاء نهج في أبحاثه نهجاً استقرائياً كما جاء في تحديد هوغارث القائل: « لو لم نكن نحمل في ذواتنا شعوراً بالجمال، لكان من المحتمل أن نجد الأبنية، والحدائق، والألبسة والأدوات مفيدة، ولما كان باستطاعتنا مطلقاً أن نجدها جميلة ». حتى يونغ وويب قد نهجا نفس الطريقة. علماً بأن الأخير قد اعتمده « كانط »، كما اعتمد طريقة بيرك وهوم، في نفس الوقت.

إن المدرستين - الألمانية والانكليزية - قد فتحتا الطريق أمام « كانط » ليعتمدها في تفسير الجمال ويبدأ بطريقة جمالية خاصة به اعتمد في تحليلها على مفاهيم حديثة حملت في مقاييسها انقلاباً جذرياً يشكّل منها الجذع الكانطي أو أو علم الجمال الكانطي.

أمّا أبرز باحثين في الجمالية الانكليزية فهما وليم هوغارث وادموند بيرك.

لقد خصّ وليم هوغارث (William Ho - garth)الجمال كتاباً عنوانه «تحليل الجمال» Analysis Beauty، أصدره عام ١٧٥٣ وكان محتواه خلاصة أرائه في فلسفة الجمال؛ حتى أضحى فيها بعد الركيزة المثلى للمدرسة الجمالية الانكليزية. أما الكتاب فقد استهدف « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق كما في قوله: «It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of taste » يعني: « لقد كتبت لغاية تحديد الأفكار المتقلّبة حول الذوق ».

إن تحديد هوغارث يعدّ تبريراً لرؤانا التي ترتاح لوصف شيء بالجميل أو بالقبيح أو بالرشيق قياساً على مظهر الطبيعة. إن الرجوع الى الطبيعة - برأي

هوغارث أمر بديهي وضروري. لأنها تعتبر النموذج الأمثل الذي يعرّفنا قيم المقاييس الجمالية؛ لما فيها من خطوط وألوان وأشكال تتضارب في تكوينها فتختلف، وتتوافق فتأتلف.

من هذه التناقضات يتم الكشف عن القيم الجمالية ثم يروق تفسيرها على ضوء تكوين فكرة الحكم على مقدار جمالها؛ أمّا الأحكام فلا تتم ولا تتحقق بمقارنات بين الفنون ولا بالإستناد لأقوال أهل الفلسفة؛ بل علينا أن نرجع لنقارن هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها؛ فالطبيعة هي ـ بنظر هوغارث ـ معيار، ومقياس لذلك «الجمال» الأصيل الذي يضاهي كل الأعمال الفنية على السواء.

ثم من جهة ثانية يلفت هوغارث النظر الى خطأ الرؤية الفنية التي تفصل بين العمل الفنّي والطبيعة؛ إذ أن الآثار الفنية لا بد من أن تقوم في ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة، التي اعتبرها المصدر الحي للقيمة الجمالية. وهنا نحن في مقام تكرار المشاهدة لرؤية فنية تعتبر قبيحة؛ لكن هذا التكرار يستدرجنا في النهاية لاعطاء حكم على هذا القبح جمالاً!

وهنا يحتم علينا هذا الموقف أن نطرح سؤالاً يتطابق ونظرة هوغارث وهو: كيف يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء؟ ثم ما الذي يسمح لنا باصدار حكم جمالي على هذه الأشياء بعينها في الطبيعة دون سواها؟

قبل الاجابة على هذا السؤال في ثنائيته المطروحة من المتعين علينا التوجه نحو الطبيعة/ العالم الخارجي بادىء بدء، فيها نرى الأشياء عن طريق مداركنا الحسيّة، وكأنها مغلّفة بطبقة سطحية رقيقة شفافة تتداخل فيها خطوط دقيقة، متشابكة ومتلاحمة؛ ومن خلال هذا المظهر بكل شفافيته نستطيع الكشف عن باطن الأشياء، وبذلك تلتقي النظرة الخارجية مع الداخلية لتتكامل فيها الفكرة ثم يتم الحصول ـ بعد ئذ ـ على معرفة هذه الأشياء.

أما الاجابة على سؤالنا أعلاه فقد يلخّصها هوغارث في جملة عوامل مؤثرة

تجتذبنا اليها الطبيعة لتكون مصدراً لاحساسنا بالجمال. وهذه العوامل المتداخلة دون أن يتفرّد واحد منها ليكون قادراً على تشكيل أساس في ذاته، يكون مقبولاً لتقدير الجمال. والعوامل ـ برأيه ـ التي تؤثر في تقدير الجمال هي: التناسب، والتنوّع، والاطراد، والبساطة، والتعقيد، والضخامة. هذه مجتمعة تشكل البنية الفاعلة في استخلاص الرؤية والذوق الجماليين لواقع الأشياء في ذواتنا.

١ ـ التناسب:

هو التعادل في النسبية أو حركة التناغم بين أقسام العمل وأجزائه الفنية؛ وموجودات الطبيعة أو في الكائنات الحية. إنه المعادل الأول لتحديد معنى الجمال؛ ومن خلاله تتم الحكم على جمال الأشياء مهما تنوعت. وبنظر هوغارث هو الرؤية السيمترية /النسبية في فن العمارة/ إذا كان البناء ضخماً جميلاً يجب أن تتناسب فيه ضخامة الشكل العام مع ضخامة الأجزاء كالأبواب والنوافذ والادراج والأعمدة وما شابه ذلك فيتعادل الجمال فيه، وترتاح الرؤية إليه.

٢ ـ التنوع:

هو العامل البارز في التأثير على شعور المتذوق بلذة الشيء في الرؤية. إن التنوّع يتضاد و «الروتين» وهو الذي يبعد عن الناظر ملل نفس الأشكال والألوان في الأشياء ـ إذن ـ إنه يدخل في البهجة وتملأ رؤانا عملية التبدل/السرور أو التشوق إذا كان ظهوره سابقاً لتخطيط ودراسة. أما بنظر هوغارث فيبقى التنوع تلك السمة التي تحافظ على تدرجها الهرمي في رؤية الأشياء أم في شكل الهرم بالذات.

٣ ـ الاطراد:

الاطراد واقع سلبي في الفن ـ يعني ـ إذا حاولنا اطراد الأشياء في ظهار خطوطها وأشكالها وما فيها من أجزاء نكون قد عرّينا العمل الفني /جردناه من قيمته الجمالية، لأنه ولا شك سوف يبدو لنا ساكناً/ ثابتاً فاقد الجمال ـ بل الجمال عادة يتكوّن في رؤانا من خلال الحركة القائمة في واقعه البنيوي. ولئلا يقع الفنان في هذه السيمترية القاتلة لفنه عليه أن يبتعد عنها ليضمن النجاح في تباين عمله والتخلص من الاطراد الساكن.

٤ ـ البساطة:

البساطة واقع جمالي يرتبط بعملية التنوع. من هاتين الصفتين يبدو التعبير الجمالي في ظاهر الأشكال رغم بساطة هندستها الفنية سواء في شكل الهرم أو الشكل البيضاوي أو حتى في شكل ثمرة الأناناس اذا اتصفت هذه الأشكال بهاتين الصفتين/ البساطة والتنوع، جاء الحكم الجمالي عليها بالرضى!.

٥ ـ التعقيد:

التعقيد ظاهرة سيكولوجية في المفهوم الجمالي؛ لأن تركيب الأشكال ناجم عن خطوط معقدة توحي برؤيتها شعوراً بالحركة وهنا يقول هوغارث «ليس تعقد الأشكال سوى خاصيّة كامنة في الخطوط التي يتألف منها الشكل، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين الى ملاحقتها فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك، ولهذا نحن نطلق على هذه الخطوات أو الأشكال بالجمال».

أما المفاضلة التي وجدها هوغارث في انتقاء الخطوط أخذت منه ميلاً نحو الخطوط الانسيابية المتعرجة التي لا تحمل في ثناياها زوايا حادة؛ كما وآثرها على الخطوط المستقيمة لما فيها من فكرة مبنية على «الرشاقة». وبذلك يكون قد خرج بتحليل كان هو الأساس في موقفه الجمالي. كما أنه حذر من كثرة

التعقيد لأنه ينفّر العين ولا يبعث على الإرتياح في النفس - إذن - فالاعتدال غاية القصد وخير الأمور الوسط.

٦ - الضخامة:

و اخر العوامل المؤثّرة في التقدير الجمالي الهوغارثي الضخامة التي لا يمكن نكران تداخلها على دراسة الجمال في الأشياء. إذ أن الناظر الى الوديان العميقة أو الواقف أمام شواهق الجبال العالية، أو الصخور الضخمة أو المحيطات الواسعة والأشجار العاتية والقصور المنيفة، والمعابد الكبيرة ببنائها الهائل وأعمدتها الرائعة يشعر ولا شك برهبه أمام روعة فخامتها أو ضخامتها أو علوها الذي لا يصدّق. فهذا الاعجاب تتداخل في تكوينه جملة عوامل منها التناسب، أو التنوع، كما البساطة والتعقيد. إنه اعجاب معادل لللذة التي تكونت في المشاعر الانسانية والاجتذاب الحسّي نحوها. إن الواقف في قلعة بعلبك وأمام ضخامة حجارتها وعلو أعمدتها لا بد له ولأول وهلة من سرحة وذهول ووقار ليعقبها على الوجه سمات العجب والخشوع الأخّاذ الذي يرافقه رشاقة ورهبة. لكن المبالغة في الضخامة كثيراً ما تفضي على سمة الجمال إذا فقدت تناسبها في الأجزاء وارتياحاً في التنوع؛ وبذلك تفقد هذه الضخامة سمات التأثير لتتحول الى اشكال فاقدة الفعالية أمام الرؤية وممسوحة من الدهشة في أحاسيسنا. وكما وردت هذه العوامل حسب صدارتها احتسب هوغارث التقدير لها في اتمام عملية الجمال في الأشياء. إنه وضع التناسب والتنوع أولاً لأنهما الأكثر أثراً في اعطاء صفة الجمال لرؤية الأشياء. ثم جاء دور الاطراد والبساطة كعاملين مساعدين لسابقهما؛ وترك التعقيد والضخامة للنهاية لأنهما بنظره يشكلان واقع الرشاقة على الشيء الجميل الى جانب الوقار.
أما الملاحظة التي أولاها هوغارث اهتمامه فهي النسبة بين الخطوط. لأن المستقيم منها يتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة، ثم رؤيته إليها جاءت باستنتاج مفاده: كلما تضاءلت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقتها. وبمنظوره فالخطوط إما أن تكون مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة

والانحناء. أما خلاصة تحليله لها فكان الاختيار لأكثر الخطوط رشاقة يعني أكثرها جمالاً هو الخط الانسيابي الثعباني The Serpentine Line of Beauty.

وهذا ادموند بيرك/ Edmond Burke صاحب كتاب «بحث فلسفي في أصل أفكارنا حول الجليل والجميل» «Philosophical Enqiury Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful» الذي أصدره عام ١٧٥٦. جاء بحثه الجمالي يختلف عن منهج هوغارث لكنه لم يخالف معاصريه في القرن الثامن عشر. كان من دعاة التجريبية الحسية؛ وأساس التذوق عنده هو الحس، أنه واحد عند جميع الناس. ورغم اختلاف الأذواق، يبقى الذوق حكم الجمال المعصوم.. وهذا الاختلاف يعود إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم وإلى شدّة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر. وادموند يرى اختلاف الأذواق لانعدام وجود المعيار الدقيق لقياس الذوق أولاً ثم لانعدام وجود نفس الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد؛ علماً أن خلاف الذوق أو التذوق يبقى أقل بنسب متفاوتة من الاختلاف حول الصراع الفكري والمشاكل المنطقية.

من هذه المعادلة يتوجه ادموند لرؤية يجد فيها توحيد التذوق فيها لو عزلناه عن ملكات الانسان الأخرى؛ كما نجد اتفاقاً بين الناس حول مسائل التذوق تساعدنا على كشف مبادىء محددة للتذوق الجمالي. من هذا المنظور بالذات يجد ادموند ما يؤثر على محو الاختلاف وتقارب التذوق البشري من بعضه البعض. تلك هي المعالجة التي أراد ادموند بيرك الوصول إلى صياغة قوانين علمية منها؛ وفي هذا العلم تشابه بقوانين نيوتن إلى حد كبير؛ سواء من حيث مشاكلتها أو صحتها لتنطبق على ظاهرات الطبيعة. إنّه بهذه الاستنتاجات كان قد عارض معاصره التجريبي ديفد هوم (David Hume) صاحب كتاب «عناصر الانتقادية» والذي رأى هذا بدوره أن هنالك نوعاً من الحسّية الجذرية أو «التبشيرية» التامة. «والجميل لديه هو ذلك الشيء الذي تتمثّل فيه النسب التي تربط المشاهد بأقرانه» إذ «لا ينبغي أن يكون للشيء فعل

شامل وضروري لمجرد أنه جميل، بل إن هنالك أشياء جميلة؛ لأنه، أية كانت الفوارق التي تفصل بين الأفراد، يتبقّى دائماً شيء ما إنساني كونياً».

إن بيرك التجريبي الحسّي في علم الجمال لم يسلم بامكان الوصول الى معيار خاص للذوق لموقف معاصره ديفد هوم التجريبي؛ بل راح يقسم موضوعات التذوق الى قسمين:

- الأول الرائع/ الجليل.

- والثاني خصّه بصفة الجميل.

إن الجمال عند بيرك ينشأ من الغريزة الاجتماعية بينما الجلال من غريزة البقاء. تشعر في حضرة الأول بالارتياح أما الثاني فيشعرنا بالسرور. إذ أن فعلة الجمال الفاعلة هي «شعور باللذة الايجابية يتولد منه الحب الذي يرافق استرخاء عضلاتنا وأعصابنا» بينما يرتبط الجلال بالتوتر العضلي والعصبي[1].

أما التفصيل لآراء ادموند بيرك فهي تأخذ أبعاداً يطال فيها نظرياً أفعال الانسان والتي ترجع في معظمها الى غريزة حفظ البقاء وغرائز الاجتماع الأخرى.

إن غريزة البقاء اعتبرها مسؤولة عن مواقف الخطر والخوف والرهبة؛ فالشيء الرائع/ الجليل يدخل في هذا المجال من حيث أنه بشرنا بالذهول والتوتر. أما الصورة المثيرة للخوف والتي تعترض ادراكنا تسمى «رائعة» ومن أبرز خصائص موضوع الروعة مسحة الغموض التي تبدو عليه؛ فتثير القلق في نفوسنا حتى تشعر بضياع عندما يفرض ذاته علينا وهو كأمر لا نقدر الامساك به أو الاحاطة بجوانبه الكلية كفضاء لا حدود له أو كظلمة سوداء أحكمت سيطرتها أمام أعيننا أو صمت رهيب يلف وجودنا.

---

(١) راجع دني هويسمان ص٥٢ (مرجع سابق نفسه).

ما بين الجميل والجليل فرق ودلالة. الفرق في القياس والبعد في الدلالة. فالأثر الفني الرائع في فن العمارة يتسم بالرحابة والضخامة ودقة التكوين والفخامة والسمو والعظمة. والصفات في الشيء الجليل تتميز بنفس الخصائص التي يتميّز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل سواء في عتمة الألوان أو خفوتها أو في عالم الأصوات الهادرة أو الهامسة. وهنا تظهر لنا الفوارق بين خصائص الجليل وصفات الجميل. إذ أن صفات الجميل تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الحب مداراً لها. فالشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته. فالتناسب لا صلة له بالتأثر الحسي أو الخيالي، بل هو خاضع للعرف والتقليد. إن التناسب في الشيء الجميل يأسر رؤانا بتناسق أجزائه وهنا علينا تحديد الجمال المرتبط بالحب والإعجاب الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها. ولياقتها لا دخل لها في سمة الجمال، إذ أن لو صح أن كل كائن يعتبر جميلاً ما دام يؤدي وظيفته على أتم صورة لو وصفنا القرد بالجمال أو الغراب مثلاً. فالتناسب واللياقة جاءا صدفة لا رابط لهما بالجمال. وقد تبدو لنا الأشياء جميلة وحتى في حال عدم منفعتها(١).

وهنا تتعـارض المقاييس بموقف أفلاطون؛ لأن التعارض يأتي من النفي القائم بين انعدام الصلة بين الجمال والكمال. . إننا ولا شك نعجب بالمال عقلياً دون أن نتأثر به، إذ أن مثل العقل ليس شرطاً أن تكون جميلة؛ وكذلك الفضائل، ليس من الضروري وصفها بالجمال.

أما خصائص الجمال عند ادموند بيرك فهي النحافة والرقة والتنوع المتوازي بين أجزاء الشيء الجميل. ثم عدم اتصال هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر على شكل زوايـا، ونعـومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ووضوح اللون ولمعانه دون أن يكون خاطفاً، والألوان الهادئة أي الفاتحة هي

---

(١) راجع د.م.ع. أبو ريان فلسفة الجمال مصدر سابق ذكره ص٤٣.

أقرب إلى سمة الجمال من غيرها من الألوان القائمة. أما الأصوات فأحسنها الصوت الناعم الرقيق الذي يوصف بالجمال: وهنا استثنى بيرك الأصوات الخشنة الهادرة المتحشرجة الغليظة لأنها بعيدة عن الجمال. وكذلك اللمس يُعدُّ بنظر بيرك - أهم حواس ادراك الجمال - والأجسام المصقولة الناعمة أقرب إلى الجمال من تلك الصلبة أو الخشنة ملمساً.

أما الرشاقة برأي بيرك فهي نفس خصائص الجمال مضافاً إليها الحركة، والجسم الرشيق هو الجسم المتّسق الذي لا تكون أجزاؤه إلا متآلفة متناسقة على انسجام تام. حيث أن هذه كلها تيسر لهذا الجسم الحركة من دون عوائق أو عثرات.

من هنا جاء رأي بيرك في تمييزه بين الجليل/ الرائع الذي أعطاه صفة الضخامة، بينما الجميل فقد وصفه بالنحيف الناعم الصقيل الهادىء اللامع.

فالرائع مخيف رهيب، والجميل زاهٍ رقيق فيه متعة وسرور. وقد تتداخل الخصائص بين الجليل والجميل فيحدث التناقض في مشاعرنا عند هذا الموقف يتجلّى في شعورنا تارة خوف حتى الورع وطوراً عطف حتى الحب.

وبهذا يمكن إيجاز القول بأن المدرسة الحسيّةو الجمالية الانكليزية كانت قد عاصرت بأبحاثها وفرضياتها ما قدمته المدرسة الألمانية عصرئذ، لكن المستفيد من حصيلة المدرستين علماً وخبرة ونظريات مبدع الطريقة الحديثة في علم الجمال وتفسيره بطرق وأساليب أكثر ذاتية فيلسوف المانيا كانط الذي جمع في بنيته ما جاء به السلف من المؤلفين الأولين في أبحاث علم الجمال.

الفَصْل السَّادِس

المرحلة الخامسة

ظاهراتية الحداثة في الفن والجمال

١ ـ دنيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣ ـ ١٧٨٤)

٢ ـ أمانويل كانط Emmanuel Kant (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)).

دخل علم الجمال مرحلة الحداثة مع عالمين باحثين جادين، خطا معهما الفن والنقد أخطر مرحلة تبدّلت فيها المفاهيم في الصياغة والأسس والمقاييس البديلة التي عرفها تفسير الجمال في موازاة الثورة الصناعية؛ حتى أضحت سنداً للنقد الأدبي في أطر الذات من جهة، وبتأثير ايديولوجي من جهة ثانية حتى صح الاستنتاج التالي «عقلنة» «النقد بين ديدرو وكانط»[١].

لقد أحدث ديدرو في علم الجمال الفرنسي بعد الأب أندريه كأول مؤلّف كتاب في علم الجمال ـ وهذا ما مرّ ذكره سابقاً ـ حركة جعلت من فرنسا أن تتوازى قيمةً مع المانيا وانكلترا؛ وإذ بالقارة الأوروبية في مخاض علمي وثوري يحمل لواءها هذا المثلث في جو من الصراع العقائدي الذي كان باعثه سباق فكري من أجل تحقيق الذات في حيّز الموضوع.

---

(١) بحث لنا في مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ١٦ ت ١ ـ ت ٢ ١٩٨١ ص ٧٥ ـ ٨٧.

الحداثة: الرفض، الثورة على القديم

يقول شارل مونتسكيو (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥): « إن القانون، بوجه عام هو العقل البشري ما دام العقل هو الذي يحكم شعـوب الأرض جميعاً، والقوانين السياسية والمدنية ـ فيما يتعلّق بكل أمة ـ يجب أن لا تكون إلاّ الحالات الخاصة التي يقع فيها تطبيق العقل البشري »[1].

دخل العالم في عصر الحداثة، منذ مطلع القرن الثامن عشر، مروراً بالقرن التاسع عشر. فالتمعت أضواء المعرفة والاكتشافات، وتداخلت عوامل الزمن، والتاريخ لتعكس معاً الحياة الجديدة، التي تداخلت في أكثر من موضوع من مواضيع الحياة لتزيدها تعقيداً، وتحدّها القوانين على ضوء مقاييسها المتطورة.

ومما يلفت النظر أنّ التفاعل الحركي بين العلة والمعلول ازداد تواتراً، فولّد الهاجس الثوري، وخاصة بعدما وعى المجتمع أبعاد عملية الفكر، ومدى عقلنة العالم على ضوء الثورة الصناعية، وكأن هذه الثورة كانت في هواجس ديدرو، الذي سبقها بشحنة تكهنّية عندما قال: « نحن على عتبة ثورة عظيمة في العلوم ». ولا شك بأن عبارته كانت انعكـاساً لرؤاه المستقبلية التي تحققت عندما « مثل روح الثورة الصناعية الممتدة من الجزر البريطانية الى فرنسا عبر القنال[2] ».

أما فرنسيس باكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) الانكليزي فلم يقلّ شأناً عن

---

(١) أنظر: Montesquieu.: L,Esprit des lois - Paris. p. 16

(٢) رئيف خوري: الفكر العربي الحديث وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي ـ دار المكشوف ـ بيروت ـ ١٩٤٧ ـ ص ٦٩.

ديدرو بما كان يمتلك من إرهاصات حسّية عظيمة حول ما يمكن أن يستنبطه العالم من أجل تبديل طابع الحياة.

إن هذه الثورة، كان يحركها العقل من أجل وضع الايديولوجيا في خدمة العالم. إذن نحن بصدد الروح المحرّك لذلك العمل العظيم الذي رسم الحضارة البشرية بميسم متلالىء يزينه الفكر ويرسي العقل قواعده على دعائم ايديولوجية، أثّرت بدورها في أكثر من تيار وتفاعلت مع الجمال، والأدب، والفن، والنقد، والفلسفة، والتاريخ.... وكان أحد بناه هذه القاعدة فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨)، ذلك الملك غير المتوّج! هو نفسه ذات يوم وقف أمام الله مخاطباً إياه بقوله: « إنك لم تعطنا قلباً لنتباغض، ولم تمنحنا الأيدي لنخنق بعضنا بعضاً». لقد دخله الشك فعالج المواجهة بالنقد الصريح، على طريقته العقلية. لكنه ما لبث أن خاطب الوجود بقوله: « ففي ظل ملك صالح يكون للانسان وطن، ولكنه في ظل ملك شرير لا وطن له» أما «الدين فيجب أن يستند الى العقل وهذه هي العقيدة الربانية (Déisme)، عقيدة الكائن الأعظم (L'Être Suprème) التي نجدها فيما بعد لدى أشهر أعلام هذه الثورة: مكسيمليان روبسبير (١٧٥٨ - ١٧٩٤).

إن ثورة العقل على الذهنية القديمة بكل مثلها هي تحسس ظاهر الوجود، وتمرد على كل الخلفيات التي ورثها علم الجمال بأفكار ما ورائية وعملية انعتاق واضحة المعالم بكل توجهاتها الفكرية. وقد برزت معالم هذا الاتجاه عند ديدرو، الذي تمت معه البنى العقلية التي لم يجد بداً من أن التأملات العقلية المنقطعة عن الاختبارات العملية لا تغني، ولهذا قال: « لدينا ثلاث وسائل رئيسية:

(١) ملاحظة الطبيعة.
(٢) التأمل.
(٣) التجربة (التطبيق).

أما الملاحظة، فتقمّش الحقائق والمظاهر، والتأمل يوفّق بينها، والتجربة

إن هذا التحدّي الجديد يشدنا باعجاب لمدى عمق شعور ديدرو بطبيعة عصر الانقلابية، ولا سيما فيما يتعلّق بالعلوم. كما يشدنا أيضاً لأن نطلّع على فكره الذي أراد بواسطته أن يعيد النظر بمبادىء الكون، ومفاهيم حركة الحياة؛ وجوهر ذاتية الانسان من أجل إدخالها في موضوع حياته، وهذه الحركة ذات صلة وطيدة بما بشّرت به النظريات القديمة، التي جعلت الموضوعية في منهجها الفكري نقيضاً للمثالية في بعدها عن الواقع.

من هذا التوجه أضحى ديكارت ـ عبر معادلاته الرياضية ـ في سجن الأدب الكلاسيكي، لما كان لمقاييسه من انسجام عقلاني أتاح العودة لاتجاه موضوعي في الأدب والفن والجمال من خلال نظرته الذاتية لربط العقل مع الاحساس. فالجمال مطابق للحق ـ هذه الرؤية السائدة لدى القدماء ـ ومن ثم، يكون لنا أن نتصور ما هو جميل على غرار تصورنا كما هو حق؟![1].

من هذا الوهج العقلي، كان صدى العقلنة في إطارها الايديولوجي بقوالب مبتكرة، وحديثة تترجم واقع الحياة وتعكس ظروف المجتمع وتطوره، وفي إطارها الدائر والذي أثّر في الجمالية، والأدب، والنقد، والإقتصاد، وعلم النفس وهلمجرا. حتى إذا تم تداخل علم النفس الانساني، بعلم الجمال من خلال، نظرية الكسندر بمغارتن ـ وقد سبق لنا ذكرـ نظريته في الاستيطيقيا أو Esthétique.

إن ثمار هذه الثورة العقلية امتداد مؤثر على: الثورة الإنكليزية التي شكّلت فاتحة عهد العقل الحديث بصياغتها مفاهيم جديدة وبتدافع مذهبي في حقبة امتدت ما بين (١٦٢٨ ـ ١٦٤٢ ـ ١٦٤٩) فكانت في بدايتها الكومنولث Commonwealth ثم جمهورية كرومويل ونتاجها على صعيد الفن ملحمي

(١) د. م. ع. أبو ريّان: فلسفة الجمال ـ مصدر سابق نفسه ص ٣٠.

ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤): الفردوس المفقود (Paradise Lost) والفردوس المستعاد (Paradise Regained).

وكذلك كان شأن انتصار الثورة الأميركية ١٧٧٣ التي كسرت شوكة الاوتوقراطية الانكليزية في مستعمراتها في النصف الثاني من الكرة الأرضية. وبذلك يكون لافاييت (١٧٥٧ - ١٨٣٤) قد حقق حلمه ضد الانكلوسكسون.

أما النتيجة الثالثة فكانت ثورة ١٤ تموز الفرنسية عام ١٧٨٩ وسقوط الباستيل الذي بدّل بهدمه مفاهيم العالم وجرف تياره أسوار المدنية القديمة وغيَّر مقاييسها ليصوغ الحياة مفاهيم جديدة من وحي مونتسكيو، وديدرو، ورسو، ودولباخ، وهلفثيوس. من هذا التبدل الميكانيكي دخل القرن التاسع عشر في حركة التغيير.

أ ـ النظريات الحديثة/ ديدرو

كان ديدرو من أوائل الفلاسفة الدين عالجوا المسائل الفنية والجمالية، وعلاقة الجمال بالمتعة أو بطبيعة الجمال، والتفريق بين الجمال والمنفعة في عالم المادة، مبيناً وظيفة الجمال الفنية ثم علاقة المتعة الجمالية بالنفس والارادة.

فديدرو كان قد مهّد للنظريات الحديثة أن تأخذ طريقها في عالم الجدل؛ وحتى بعده شقّت النظريات سبلها، وركّزت اتجاهاتها باتجاهين يتعارضان أحياناً، ولا يلتقيان إلا بعد صراع دائم، ولكنهما غالباً ما يتكاملان لدى كبار النقّاد، إذا نظرنا الى ملابسات عصرهم وهما:

١ ـ الاتجاه الجمالي.

٢ ـ الاتجاه الواقعي.

وجاء هذا التقسيم فلسفياً لا أدبياً، بناء لرؤى الفلسفة الجمالية واتجاهاتها، علماً بأن هذا التقسيم قد ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية

الحديثة. فكانت انعكاسات الفلسفة المثالية في الأدب حصيلة نشوء مذهب الفن للفن، كما كانت حصيلته في النقد نشوء المذهب التأثري، ونزعة الأسلوبيين الخاص وتمثله مدرسة النقد الحديث الأميركية. بينما الاتجاه الواقعي فقد أثّر في نشأة الواقعية الاشتراكية الأوروبية، والماديّة ثم مذهب الالتزام في النثر دون الشعر عند الوجوديين.

على ضوء هاتين النزعتين بدأت مسيرة الأدب والنقد باتجاهين مختلفين قاس كل منهما مفاهيمه للمذاهب التي انضوت تحت لوائه. وفي مثل هذا الموقف الحاسم توجب على المدارس الأدبية والنقدية الحديثة أن تتنوع موضوعاتها ومناهجها دون زجها في مثالية صرفة لأن المذاهب الأدبية والنقدية ليس فيها ما نسميه مذهباً مثالياً وآخر غير مثالي، فالأدب ـ في جميع مذاهبه، من الكلاسيكسة، والرومنطيقية، والواقعية، والوجودية والرمزية والبرناسية والسريالية... ـ ليس ميدانه التجريد، إذ أنّه يصوّر الأفكار والمشاعر، والتجارب في صور تنبض بالحياة، وخاصة أنه ينزل هذه الأفكار والمشاعر من عالم التجريد الى عالم التجسيد بالوسائل الفنية الخاصة به ليوحي بعد ذلك بأعمق الأفكار إيحاءً[1].

١ ـ عقلنة النقد والأدب

مثّل ديدرو قاعدة الهرم الفكري الحديث. وبعده احتفظ النقد الأدبي، والأدب طريقه باتجاهين اختلفت فيهما المذهبية والعقلنة مسلكياً، وبعد ديدرو سمت الايديولوجيا الى أرقى فروعها مع المفكرين المثاليين الجماليين والفلاسفة الواقعيين. علماً بأن ديدرو لم يكن مثالياً لأنه رفض أفلاطون وعارض تفسيره الميتافيزيقي للجمال.

---

(١) م. غ. هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ دار الثقافة ـ العودة ـ بيروت ص ٢٩١.

مقام ديدرو في عقلنة النقد على ضوء مفاهيمه لعلم الجمال:

كما كانت قيمة أفلاطون وأرسطو في القديم[1] أضحت قيمة ديدرو في العصر الحديث مركز الاحترام والتقدير، لأنه يعدُّ الأب الروحي للنظرية الحديثة لعلم الجمال وما لها من تأثير على النقد الأدبي.

لقد أعتق ديدرو علم الجمال من تحليل أفلاطون الميتافيزيقي ذي الانعكاس الأزلي في الأشياء، وعلى أنه مثالي خالد. بينما نجد ديدرو قد نقضه رافضاً اتباعه، معالجاً إياه من خلال استعراضه لقيمة الجمال على ضوء اختلاف الناس فيه، تبعاً لأعمارهم، ومراعاة للعصور التي عبرت في بناءحصارة انسانية ومدنية متطورة منذ أقدم العهود وحتى يومنا الحاضر.

وقبل أي شيء يبحث ديدرو عن عامل الزمن في علم الجمال، مدركاً ما للعصور التاريخية من درجة في تمدّن الحضارة، والتداخل المتفاعل منها في إدراك سرّ الجمال وتحديد معناه[2]. لكن هذا الادراك عنده لم يتحدد؛ لأنه لم يلتزم به كما سبق مع الكلاسيكيين؛ كاستقرار بياني لاطلاق معنى الجمال ـ أي لقيمته الأزلية الخالدة ـ وهذا ليس غريباً عليهم وقد رفعوا المحاكاة للأصول اليونانية والرومانية القديمة، من حيث أصالتها في الفن والأدب كظل تفيّأوا تحت أفكاره، وذوقه في الممارسة والتنظير. وعلى ضوء هذه المعالجة يمكن القول بأن ديكارت ـ نبراس الكلاسيكيين ـ قد أضحى في سجن ديدروا.

أما رؤية ديدرو فقد اكتسبت حلة جديدة لأنه درس الفوارق بين عامل الزمن في ماضيه وحاضره، فأقام للجمال معناه مدركاً مدى ارتباطه في واقع

---

(١) انظر بحثاً لنا في مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ١٣ ص ٣٠/ النقد الأدبي وحركة الإبداع.
(٢) أنظر: Diderot: Traité du Beau, Essai sur la peinture, dans: Œuvres éd. de la pléiade 1134, 1166.

الكل والجزء من الأشياء[1] لأن الجميل بنظره «هو الذي يحتوي - في نفسه وفي خارج نطاق الذات - على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات، والجميل بالنسبة لي (أي لديدرو) - هو الذي يثير هذه الفكرة[2].

لقد حدد ديدرو علاقة الجمال بما تعني أبعاد الكلمة وبما هو لذيذ. وهنا يضعنا أمام الحواس الانسانية ووظائفها في مسألة تحديد اللذيذ أو الجميل وما الفرق بين القرائن المستوفية البرهنة بينهما.

أما مسألة الجمال فلا ريب فيها شغلت العقل الفلسفي الانساني ثم ولّدت له الصراع الايديولوجي من أجل مصداقية نظريتها الثابتة والتي ستؤخذ بها لاحقاً. من هنا نرى لزاماً علينا الآن الوقوف أمام فكر ديدرو لأنه كان يمثل مفترق الاتجاهات المتصارعة أخصّها التي جاءت بعده ساعية لعقلنة الجمال في العصر الحديث.

والنقد الأدبي - الذي عكس عليه أفلاطون وأرسطو فكرهما قديماً - نجده في عصر الحداثة قد تأثّر بنظريات ديدرو ومن جاؤوا بعده على اختلاف مناهلهم الفكرية والعقلية وحتى الذوقية، ومما يلفت الانتباه تعليل الفنون ووظائفها الفنيّة؛ وما لها من علاقة بواقع الحياة وحركة التاريخ. وديدرو عالج الفن على أنه متحرّك، ويبحث في الجمال على أنه ركيزة فلسفية يعتمدها النقد. من هنا شرع في تطوير الفكر وعقلنة الجمال واستخدامه لمنفعة متحوّلة ومتطورة؛ فراح يفرّق بين ما هو جميل وما هو لذيذ - كما سبق ذكره - فيخرج من نطاق الجمال ما يصل الى إدراكنا عن طريق حاستي الذوق والشم كالأطعمة والروائح؛ فإدراك العلاقات فيها لا يوصف في الجمال، بل يتم نعتها على أنها لذيذة وطيبة كما يجدها المرء. والعلاقات تعني هنا مدى إدراك

(١) م. غ. هلال: مصدر سابق نفسه ص ٢٩٥.
(٢) ديدرو مرجع سابق ذكره ١١٢٦، ١١٢٩ - ١١٣٠.

الجمال في الشيء بواسطة القرائن المتداخلة « ففي الأدب ـ مثلاً ـ لا ينبغي أن نقول أن الكلمة أو الجملة جميلة، دون أن نقف على موقعها في الجمل، في القصة أو المسرحية أو القصيدة، وفي الموقف العام... وأما هي في ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح، إذ بدون الوقوف على العلاقات، لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة وهي المعاني التي تدفعنا إلى إدراك الجمال في الشيء الجميل[1] ». وهذا ما يثبت أن لا وجود لشيء جميل جمالاً مطلقاً[2]... وبالاختصار أن مدى الغلاقة التي ربطها ديدرو عن قصد أو عكسه في عملية النقد الأدبي والمدى الايديولوجي الذي كان له القسط الوافر في تأسيسه في العصر الحديث!

أجل إن ديدرو لا يعتبر العمل الفني إلا من صلب الواقع ـ إذن ـ لا بد أن يستمد عناصر وجوده العامة منه كذلك. رغم أنه لم يحسم موقفه كما في قوله: فمن الناس من يتوافر لهم ـ مع الرصانة والصرامة ـ الهدوء وإمعان النظر في الطبيعة وغالباً ما يعرف هؤلاء ـ خيراً من سواهم ـ الأوتار الرقيقة التي يجب العزف عليها فيثيرون الحميا في سواهم دون أن تبيّن منهم أماراتها »[3]. ومن جهة ثانية ينص ديدرو ملحوظة حول عدم كفاية محاكاة الطبيعة وحدها لأن الدراسة والخبرة أمران ضروريان الى جانب الوقوف على تاريخ الفكرة، لأنه يرى موقع الفنان من عمله على أنه مبدع وخالق لا مجرد مقلد وناقل. ثم إن إنتاجه يجب أن يكون مبنياً على إدراك كلي لتلك العلاقات التي تتواجد في الطبيعة وفي الكثير من الأشخاص، بمعنى أن لا وجود لهذه العلاقات مجتمعة إلا في النموذج الذي صوّره، من هنا وجد أن الفن يجمّل الطبيعة لأنها تحاكيه ولا يحاكيها، بينما الفنان لا يتوقف عمله على

---

(١) ديدرو مرجع سابق نفسه ١٢٠٠، ١٢٢٨.

(٢) مرجع سابق نفسه ١٠٤٤.

(٣) مرجع سابق نفسه ١٠٤٦.

رسم الواقع مباشرة لظواهر الأشياء بل عليه أن يعبّر عما في جوهرها[١].

لا يعاب ديدرو، إذا تأثّر بأرسطو ونظرية المحاكاة؛ لكنه طوّر مفاهيمه وراح يطرح أسئلة قبل معالجتها ليردّ عليها كما في السؤال: «أيتعلّق الجمال وتعبير الفنان عنه بالعقل وعملية الادراك، أم بالاحساس والعاطفة والذوق؟» فنراه يتردد ما بين العملية الفكرية تارة وبين ما يستلزم الفنان الاحساس المرهف الى جانب قوة العاطفة طوراً[٢]؛ وحيناً نجده ميّالاً الى العاطفة والذوق؛ أما عند التعبير فيجب على الفنان أن يقلب عقله وإدراكه في نقل التجربة وفي تصويرها لأن العاطفة المشبوبة كالإحساسات الحادة عمياء وخرساء. وهنا نجد الناقد الايطالي كروتشه ـ Benedetto Croce ـ(١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) قد استقى من ديدرو فكرة ضرورة تمثيل العاطفة قبل محاولة التعبير الغني عنها. كما نجد اللقاء بين ديدرو وروسو J.J. Rousseau (١٧١٢ ـ ١٧٧٨) ملهم الرومنطيقيين في نظرتهم للطبيعة، وكانت هذه النظرية مقدمة لنفس النظرية التي اتخذها هؤلاء /الرومنطيقيون عن ديدرو وروسو، وبهذا الصدد يقول ديدرو: «ليس في صنع الطبيعة من خطأ، وكل شيء، جميل أو قبيح له سببه، وليس بين جميع الموجودات، موجود واحد على غير الحالة التي يجب عليها»[٣].

وطالما فتّش ديدرو عن الغاية الواقعية في الأدب وجدها في واقع المجتمع، وبهذا يكون دعاة الواقعية في الأدب وكافة الفنون قد التقوا معه في حدود الغائية الاجتماعية للأدب، وفي الوقت نفسه إنه مطابق لآراء الكلاسيكيين. إذ أننا نجد آراءه كفيلسوف منظر في الفن يميل إلى النزعة الواقعية الكلاسيكية أكثر مما لو وضعناه في صفوف المثاليين. من هنا اعتبره فلاسفة الواقعية من

---

(١) مرجع سابق نفسه ص ١١٤١.
(٢) مرجع سابق نفسه ص ١١٤٤.
(٣) مصدر سابق نفسه ص ١١٨٤.

طليعة المفكرين والفلاسفة في القرن الثامن عشر[1].

أما ما لا تنفيه المقارنات بما تأثر به ديدرو بفلاسفة الانكليز في الجمال في القرن الثامن عشر؛ كما تأثر به وبزملائه الافرنسيين فلاسفة الألمان[2] الذين راحوا بدورهم يبدعون. وهذا ما ظهر جلياً مع «كانط» و«فيخته» و«شوبنهور» و«هيغل» و«فورباخ» و«انكلز» و«نيتشه». لقد وجد هؤلاء ضرورة تطوير الايديولوجيا والعقل والفن، حتى أضحت مبادئهم ميادين بحث وجدل في شتى العلوم كالاقتصاد، والفلسفة، والأدب، والنقد والجمال وهلمجرا.

ب ـ الصراع الايديولوجي / ولادة مذاهب جديدة في الفن.

إحتدم الصراع الايديولوجي بعد ديدرو في ساحة الفكر والفلسفة والجمال فكانت نتائجه على واقع الأدب والنقد، ابتكار مذاهب جديدة مختلفة النزعات؛ سارت باتجاهين متصارعين، ومنها ما سار ما بين تناقضاتها بشكل توفيقي.

إن الشرخ الفكري، والعقائدي الذي أحدثته نظريات ديدرو بين الفلاسفة الحديثين فتحت الطريق أمام تضارب الآراء وتوالد الرؤى لاثبات نظريات جديدة أوقعت العالم في صراع ايديولوجي ومنهجي وفكري أثّر بدوره على أكثر من صعيد ومنه النقد الأدبي.

---

(١) أنظر: Karl Marx, Friedrich Engels: Sur la litterature et l'art, Teste choisis - Paris 1954 P 224.

وأيضاً: Bretrand Russel: History of Western philosophy - London: 1948 P. 728 - 730.

(٢) أنظر: W.K. Wimsatt and C. Books, Literary criticism P. 467.

وقد أخذ الشرخ يتسع بمجيء عباقرة؛ أسسوا بدورهم مواقع جديدة للفكر المثالي من جهة، وللفكر الواقعي من جهة ثانية، وهنا أخذت الايديولوجيا صفة ثنائية الاتجاه على خطين متباعدين ـ فيما لو انطلقنا من نقطة واحدة ـ هما:

١ ـ المثالية.
٢ ـ الواقعية (ألواقعية الاشتراكية).

جـ ـ الطلاق الايديولوجي بين «كانط» و «ديدرو».

بعد هذا كله نحن الآن أمام احتدام فكري جديد يتزعمه «كانط» معلناً رفضه لديدرو. وهنا يتم الانفصام ما بين خطين في مجرى المفاهيم الجمالية والفلسفة ليتبعها علم الجمال على يد «كانط» مشكلاً بدء منهجية كونت عالمها في المثال من خلال الفن. فاستنّت لها مبادىء تقوم على استعلائية زادت الشرخ الفلسفي تباعداً عن مفاهيم ديدرو. علماً بأن خطاً بقي أميناً لتعاليم زعيم المدرسة الحديثة، حافظ عليه الواقعيون مع تطويره على هدى مسيرة التطور التاريخي، والظروف الموضوعية لحركة الواقع الاجتماعي والأصالة في نهج الثورة الذاتية على الموضوع.

إذن نحن أمام احتدام فكري يتزعمه «كانط» الذي تصدى لمعلمه ديدرو وبذلك يتم الطلاق الايديولوجي لترتسم معالم الصدام في عقلنة العالم على ضوء المنهجية الفكرية بين الواقع والمثال.

٢ ـ «كانت»/ النزعة المثالية في علم الجمال.

إتجه الفكر الفلسفي مع «كانط» (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) في منحى عكس تأثيره في توجيه الفلسفة نحو المثالية في الفن. وهذا ما ترك صداه في توجيه

الأدب ونقاده في أوروبا وأميركا بوهج أفكاره والاقتداء بآرائه ثم الايمان بنظرياته.

لقد سلك «كانط» طريقاً اختطه على هدى مقاييسه، ومفاهيمه متخلياً عن ديدرو في مسائل كان اللقاء عليها كالجمال، والفرق بينه وبين اللذة والمتعة، لكن «كانط» ما لبث أن اتخذ اتجاهه الخاص معلناً الطلاق عن ديدرو في البحث عن الجمال بالطرق التي كان يتبعها الأخير. لا مجال للعودة لنظرية ديدرو، بل علينا التذكير بما رآه من خلال الخصائص للعمل الفني في ذاته وفي داخله. فكل عمل فني يحتوي على وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه[1]. علماً بأن «كانط» يرفض أفلاطون. وهنا يتساوى الرفض مع ديدرو ضد المعلم اليوناني الذي نادى بخلود الفن الجمالي أو الجمال، وانعكاسه في الطبيعة ومحاكاة الفنان على قدر موهبته بما تتوفر له صور هذا الانعكاس. فعنده للعمل الفني بنيته الذاتية، وجماله الخاص في هذه النبية، دون النظر الى مضمونها وغايتها.

ويأتي التأكيد على أن «كانط» أصبح مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية. ويعتبر من كبار الفلاسفة الحديثين أو عُدَّ أكبرهم. فلسفته احتوت على جوانب عاطفية مثالية ناهض بها الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون على الحجة العقلية الجافة. كان مبدأه الاعتداد بكل إنسان على حدة ـ بوصفه غاية في ذاته ـ صورة من صور اقرار حقوق الانسان كما جاء في مبادىء الثورة الفرنسية وأخصها مؤلفات «روسو» التي تأثر بها «كانط» الى حد بعيد[2]. ويضيق بنا المجال لعرض مجمل فلسفته؛ لكن لا بدّ من عرض الجوانب الهامة التي أثّرت على النقد الأدبي، والمذاهب الأدبية فأحدثت أبعاداً جديدة في توجيه الفنون

(١) محمد غنمي هلال: المرجع السابق نفسه: ص ٢٩٩.
(٢) ماركس وانكلز مرجع سابق نفسه ص ٧٣١.

وأخصها الأنواع والمذاهب الأدبية لينضوي فيها بعد قسم كبير منها تحت فلك فكره المثالي والفني والجمالي.

إن فلسفة «كانط» استطاعت أن تقيم مقارنة مميزة بين المعرفة العقلية والحكم الجمالي الذي تأسس على الذوق. كما أنها أعارت همها للشكل، حتى أضحت «فلسفة شكلية تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية، وتجريده من كل غاية، وفي هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه»[1].

أما فكرة «كانط» في الجمال فقد برزت معالم حدّتها؛ لأن الجمال الصرف لا يتمثّل إلا في الشكل الصرف، ويتجلّى الجمال الصرف ـ عنده ـ في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون كالنقوش، والزخارف، والزينة في شكل الأوراق. وهي أشكال لا معنى لها في نفسها، كما يتجلى الجمال الصرف في الموسيقى التي لا يصحبها غناء ـ وبرأيه ـ أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ، وقد يصاحب صور الكمال الغائية في الطبيعة، والفن عن طريق الحس. كما يقترن الجمال بالخير أو بما يظهر عن غاية مثالية. وهنا قد يتفق الخير والجمال محضاً لأن اقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص في جماله بل يكون جمالاً تابعاً لغيره[2]. وكانت بغية «كانط» من فلسفته أن يحرر الفن من القيود الثقيلة المفروضة عليه من الخارج فتعوق الخيال وتحدُّ من حريته. وبرأيه أيضاً أن الفنون الجميلة مصدرها العبقرية و «كانط» في مثاليته أراد إخضاعه للمبدأ الخلقي في ذاته؛ فالجمال بهذا المعنى يتطلّب أسمى آداب المعرفة ويكون بذلك رمزاً للخلق.. أراد من الانسان أن يعي الجمال بالحسّ

---

(١) م.غ.: هلال. مرجع سابق نفسه ص ٣٠٢.

(٢) أنظر: Kant's critique of Juggement, truns, J. H. Bernard (London 1931 - P.81-82, 251.

وتفوّق الشعور، لأن غاية الجمال مجرد الدلالة على الكمال الحسّي؛ وبدون ذلك لا يمكن أن يصبح الجمال عالمياً[1].

ومما قاله آلان حول «كانط» في مطلع بحثه: «دروسه العشرين حول الفنون الجميلة»: «هناك مؤلفان هما، في هذا المجال، دليلان لا يمكن الاستغناء عنهما.. «كانط» و«هيغل» ثم كان يقول: «لقد قاد «كانط» تحليل الجمال، وتحليل الجلال الذي يفرّقه عن الجمال بطريقة لا تثريب عليه معها. ولا شيء يعفي من قراءة هذه الصفحات، وسأفترضها معروفة».

كما أكد فكتور باش في بحثه الهام «محاولة نقدية لعلم الجمال الكانطي» على أن الحركة الفلسفية التي سبقت «نقد الحكم» كانت قد مرّت عبر تيارين فكريين منفصليين وهما: التيار الذي قاده ليبنز وبمغارتن والتيار الذي سار فيه الجماعة الحسية الانكليزية بقيادة بيرك.

أما «كانط» فقد جاء بعد هاتين الحركتين كمحاولة للتوفيق بينهما. هذا ولا ريب أن «كانط» عبر محاولته الحديثة في تقييم علم الجمال فقد إتكأ على أكثر من مدرسة تختلف بحثاً ومنهجاً؛ غرف من منابعها كان من أبرزها: المدرسة الديكارتية، ومدرسة الأدب الكلاسيكي في قرن لويس الكبير، مدرسة لوك المذهبية، ومدرسة الاتجاهات المشاعرية في آداب «نهاية القرن»، والمدرسة الليبنزية، علم الجمال الشفسبوري، وكروساز أو همسترهويز، علم الجمال «العاطفي» الذي بشّر به الأب دوبوس Jean - Baptiste abb: (Dubos) والمدرسة السيكولوجية الإنكليزية باعلامها: أديسون، هيتشنسون، بيرك، هوم، هوغارث، ويب، يونغ، ومنهج الانسيكلوبيديين مع دنيس ديدرو، بانو، حتى جان جاك روسو، ثم المدرسة الالمانية التي كانت تضم

---

(١) انظر: In W.K. Wimsatt, op. cit. P,372.
وأيضاً: John Laird: the Idea of value, Combridge 1929, P. 267 - 281.

الأعلام: كونيغ، غوتشيد، بودمر نكلمان، لسينغ، بمغارتن[1].. من هذه الحصيلة الفكرية كوّن «كانط» تحوّله الفكري ليصوغ على ضوئه محاولته الجديدة، في أبحاث عظيمة أحدثت إنقلاباً جذرياً في مسيرة علم الجمال لما ضمّنها من مفاهيم استحوذت على مقاييس وطرائق في التفكير والتفسير النظري الابداعي لهذا العلم. وقد جسّد كل ذلك في مبحثين كبيرين هما: «نقد العقل الخالص»، «De la raison pure, de la critique» و«نقد الحكم» « De la raison pratique de la critique ».

من هذين المؤلفين تكوّن علم الجمال الكانطي الذي أضحى فيما بعد مع المتأثرين به وبآرائه ونظرياته/ الجذع الكانطي الجمالي أو/ المفهوم الكانطي في علم الجمال؛ وسيلي الحديث عن هذا الموضوع في الصفحات المقبلة تحت عنوان ـ علم الجمال بعد «كانط» مع اتباعه!.

أ ـ «كانط» المنظِّر الجمالي/ «نقد العقل الخالص» / «نقد الحكم».

إذا توخينا الكشف عن نجاح «كانط» في تفسيره لعلم الجمال، ثم معرفة الأسس المنهجية لمفاهيمه المثالية في تنظيره للفن؛ لا بد لنا من الكشف مسبقاً عن القاعدة المادية والفكرية التي بنى «كانط» فكره الفلسفي والجمالي من أصولها.

لقد سبق لنا وذكرنا المدارس التي غرف منها «كانط» وهي بالنسبة له كانت حصيلة فكرية زاخرة أمدته بعطائها. من هنا نجد دني هويسمان في كتابه «علم الجمال» يعيد القدرة «لكانط» في مؤلفاته في حدسه الرئيسي من خلال: «دراسة مصادر نظرية «كانط» في علم الجمال» وبالدرجة الثانية «دراسة تطورها» أما في الثالثة فانها في «دراسة مبادئها الأساسية». علماً بأن «كانط»

---

(١) أنظر دني هويسمان مصدر سابق نفسه ص٤٨.

كان قد جمعها في سفرين عظيمين هما: « نقد العقل الخالص » واستخدم فيه لفظة « استيطيقا » Aesthetic مما أعطى للكملة استدلالها على صعيد البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور والحس، وقصده كان من ذلك تحديد صفتي الزمان والمكان. لكنه عاد مستدركاً هذا التحديد ليستعمله استعمالاً معيناً في مؤلفه « نقد الحكم »، الذي خصه لدراسة الأحكام التقديرية المتعلقة بطبيعة الجمال. وعلى ضوء هاتين الخلاصتين قسّم علم الجمال الى قسمين:

١ - نظرية في الجمال والجلال.
٢ - بحث في ماهية الفنون الجميلة.

وقبل تفسيرنا لهاتين النظريتين نرى من الواجب البحث عن المصادر المضيئة لنظريته الجمالية؛ ثم الوقوف على مداركه الجمالية التي على أساسها بنى نظريته. إنّ الأسلاف الذين وقف على أفكارهم بحثوا الجمال من منظورهم الرؤيوي؛ وهذا ما بحثه فكتور باش عندما حلل علم الجمال الكانطي إذ إن ليبنز أثبت في أبحاثه حالة استقرار الجمال في واقع منسجم أو « ديمومة المنطق في العالم الحسّي »؛ لكن هيتشنسون فرقه عن الرغبة المرضية »؛ بينما بيرك فرقه عن الكمال قصدهُ « الغائية الموضوعية » فأعار فكرة الشكل أهمية بأفضلية المفهوم الظواهري؛ وهنا تستدعي وظيفة الذوق ووظائف الشعور لا الفهم على أن الجمال مفهوم ذاتي. كما أن « كانط » أضاف الى هذه الآراء من أسلافه آراء أخرى من أمثال سولز ونكلمان وماندلسن وديبو وتاتنز وبمغارتن. . ليصهرها جميعاً رغم تباينها فتصبح أمامه مدرسة غنية من خليط سيكولوجي ليعيد بذاته تركيب مفاهيمها بناء على رؤاه وتذوقه الذاتي لعلم الجمال!.

إن « كانط » كان البديل بفكره الذي صاغه بعدما كان يتفاعل بتناقض أساسي قبله « بين فكرة ذوق ذاتي، مادة الحس بكل ما في الحساسية من احتمالية، وخصوصية، واعتباطية يتضاءل، اما الى حدود اللذة وإما إلى حدود

الحكم ويصبح في كلتا الحالتين، بلا مدلول[1].

منذ زمن « كانط » أضحى اصطلاح « علم الجمال/ فلسفة الجمال » تسمية عرف الناس تداولها في دراسة الصفات الأساسية للانتاج الفني. وهذه الدراسة تشكل تعبيراً عن نفسية الفنان التي ترافق عملية الابداع أو الخلق الفني؛ كما تتعايش معه رحلته في المثل العليا، التي ينشدها. وفي نفس الوقت تتواكب الدراسة مع طبيعة النقد الفني منذ نشأته الأصولية وحتى اجتياز مشاكله عبر ظروف المعاناة حتى ترتكز على قواعدها الصحيحة.

والخاصية « الكانطية » في حقيقة علم الجمال كانت في الاكتشاف الذي حققه في نقده الثالث. هذا الاطار الجديد الذي أدخله « كانط » كان عبارة عن نظرية جديدة في الذوق الفني. إذ أن الذوق عند « كانط » ليس حكماً شعورياً وحسب بل هو شعور بالحكم في إطار شمولي/ وبالضرورة، عاطفي بالتجاوز. وفي هذا المقام يجزِّىء « كانط » النفس الى ثلاثة أقسام. وقد سبق لماندلسن أن عبر عنها بقوله: « إن ملكة المعاناة أو اللذة النفسية تقطن بين معرفة الشيء والرغبة فيه ». بينما تاتنز أكد على أن ليبنز وولف كانا يتمسكان بثنائية البقية والادراك. لكن مقولة ماندلسن أيقضت في « كانط » تلك المعادلة الثلاثية في الاعتقاد أو الحكم بالجمال. وعلى هذا الأثر أصدر حكمه النقدي الأول والثاني حتى تسنّى له الأمر لاستكشاف الملكة الثالثة؛ التي من خلالها استطاع اكتشاف التأثرية كملكة مستقلة فترة تنطلق من « الاحساس باللذة أو بالكدر » كاعتبار ثالث غير قابل للتبسيط عائد بصورة مسبقة الى مباديء جديدة يعطيها « كانط » جهده لتصبح فيما بعد عنده موضوعه الجوهري في « نقدَ الحكم ». يقول فكتورباش محلل علم الجمال الكانطي: « يكمن الجذر الثاني لعلم الجمال الكانطي في مفهومه للشعور الأخلاقي القابل للادراك ». إن مصدر هذا لادراك باطني ولا ريب وإذ « بكانط » أما م فكرة أثبت بعدها في

---

(١) دني هويسمان مرجع سابق نفسه ص ٥٥.

مذهبه الفكري كما قال: أنه يتاح لنا أن نحدد، بمفاهيم مسبقة، العلاقة بين معرفة ـ غير متأتية، لا من العقل المحض العملي، ولا من العقل المحض النظري، بل من ملكة الحكم ـ وشعور بالمسرة أو بالهم ». والمبدأ الثالث الذي انعكس منه « نقد الحكم » أنه محصلة غائية لمفاهيم ساقها « كانط » من معالم الحرية الفكرية التي ترتفع الى مستوى الانسجام الكلي ـ بعدما ساهم بدفعها الى هذا الاتجاه بيرك وسولزر من قبل!

ب ـ الموقف الجمالي الكانطي في مؤلفه « نقد الحكم »

يستعرض « كانط » في كتابه « نقد الحكم » موقفه من الجمال. فيرى وضعية الفن الجميل عالماً وسطاً بين عالمين: واحد حسّي وآخر عقلي. فإنه حلقة اتصال بين العقل النظري والعقل العملي أو بين العلم والأخلاق. من هذه الرؤية يفسّر موضوع العلم بالحقيقة الخالصة، بينما يفسر موضوع الأخلاق بالفضيلة. وبناء على هذا الاستنتاج خرج بمعادلة فنية مشهورة تحدد موضوع الفن على أنه الجمـــال والجلال!

لقد صدر كتاب « نقد الحكم » بعد وفاة لسّينغ كما يدّعي بوزانكه في كتابه « تاريخ علم الجمال ». كما، وتظهر فيه مؤثرات روسو وسسّور على « كانط » وهي بوادر « استثناءات تؤكد القاعدة » ككتاب أصيل تمّ ابداعه في اكتمال « النقد الثالث » الذي وضع « كانط » في مرتبة الفلاسفة السبّاقين في مضمار علم الجمال.

أما « نقد الحكم » فيتكون من مقدّمة يضمّنها « كانط » النقاط التسع التي حاول فيها « أن يوحد جزأي الفلسفة في كل واحد »؛ ومن قسمين متباينين في الأهمية: يبحث القسم الأول تحت عنوان « نقد الحكم الجمالي » وهو عبارة عن شطرين: الشطر الأول يختص بتحليل النقد الجمالي، والشطر الثاني يختص بمنطق الحكم الجمالي. أما بحث القسم الثاني فإنه يدور حول « نقد الحكم الغائي » أو في دراسة الغائية الموضوعية لدى الطبيعة. كما أن « تحليل

النقد الجمالي » يدور حول موضوعين إثنين: الموضوع الأول: « تحليل الجمال وتحليل الجلال ». وتحليل الجمال وحده يتجزأ الى أربع بُره[1].

البرهة الأولى: يلخّصها بقوله: « الذوق هو الملكة التي بها نتخذ رأياً في شيء أو نمط تمثلي، اعتماداً على الغبطة أو الكدر وبطريقة خالية عن الغرض، والجمال، إنما هو موضوع هذه الغبطة ».

فتشكل البرهة الأولى عند « كانط » حكم الذوق من حيث النوعية. وإذا به يفرق في تحليل دقيق حول الغبطة البعيدة عن أي غرض، محدداً ومعدداً اشكال الغبطة ليضعها بعد مقارنـة دقيقة: غبطة الذوق الجمالية، غبطة اللطف، غبطة الخير. وعلى ضوء هذا التقسيم يخرج باستنتاجه الذي سبق ذكره.

البرهة الثانية: وهي تعبير عن حكمه الذوقي من حيث الكمية فيتعرض فـيهـا إلى الـذوق وإلى الجـمـال، مـظهـراً أنّ الجمـال يُتمـثـل « بـدون توهم » كموضوع غبطة واجبة الوجود ». فالذوق ـ برأيه ـ يمتلك إحساساً بالتنعم، وحكماً، أما أيهما يسبق الآخر هوذا ما علينا معرفته! « الجميل هو ما يسرنا بصورة شاملة وبدون توهم » هوذا كان الاستنتاج لهذه البرهة كتحديد جمالي.

البرهة الثالثة: وهي أحكام ذوقية من حيث الارتباط. إذ أن « كانط » يبيّن لنا كيف يستند الحكم الذوقي الى مباديء مسبقة ويحتفظ باستقلاليته إزاء الميل، والانفعال، والكمال. فمثال الجمال عند « كانط » مبدئياً يكمن في « اتفاق جميع الأزمنة وجميع الشعوب، أكمل ما يمكن من الاتفاق » حول « منجزات نموذجية » ثم يفصح من جهة أخرى بأن « حكماً يعتمد مثال الجمال

---

(١) راجع دني هويسمان مرجع سابق نفسه ص ٥٨ ـ ٥٩ ـ ٦٠.

لا يمكن أن يكون « حكماً ذوقياً لأن « وجهاً كامل التناسق » لا يتمتع « عادة بأي تعبير » وهذا الحكم البارد الذهني الخالص، « لا يتيح أي خلابة حسيّة. وفي هذه البرهة يصبح تحديد الجمال: « الجمال هو صوره لغائية الشيء، مستبانة فيه دون تمثل لغايته ».

البرهة الرابعة: حكم ذوقي من حيث الكيفية تبعاً لغبطة يثيرها شيء ما. فيقول « كانط »: « إن ضرورة الارتياح الشامل التي يحتملها حكم ذوقي، هي ضرورة ذاتية، تمثّل كضرورة موضوعية بتأثير افتراض شعور عام « وعلى هذا الأساس يحدد أخيراً بقوله: « الجمال هو ما يعتبر، بدون توهم، موضوعاً لغبطة ضرورية ».

ومما لا شك فيه أن إدراك كنه القصد الكانطي من هذا التحليل يبقى صعباً دون الرجوع الى المباديء الأولى التي فسّرها وبدأ بها في أحكامه السابقة للنقد الثالث. وبناء على ضرورة موضوعية نلتزم بعضاً من التوضيح لئلا يبقى الاشكال عارضاً في ابهامه.

ولهذا يمكن القول بأن الادراك الجمالي في الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل ». أما نحن فلا حاجة بنا الى برهانٍ للتدليل على جمال الأشياء، وإنما تظهر في الشيء سمة الجمال التي ندركها فيه دون تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء. كما أن الحكم الجمالي - برأي « كانط » - لا يختلف عن الحكم الأخلاقي في عزل الواحد عن الآخر وحرمانه من إشباع لذة أو تحقيق منفعة وتحررهما من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض. فالجمال يبعث في نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور[١].

---

(١) أنظر: م.ع. أبو ريان: فلسفة الجمال.. مصدر سابق نفسه ص ٤٦.

وخلاصة القول يتوقف الحكم الجمالي الكانطي على الأولوية Apriori بالضرورة، لأنه لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في نفوسنا أو في ذواتنا. وقد يكون وسيلة ندرك بها الانسجام بين قوى النفس وملكاتها. وجاءت أولويته بالضرورة كحكم موضوعي يصدق عند كل شخص أو في كل زمان ومكان.

والجميل يتراءى أمامنا في صور ذات أبعاد وحدود بحسب قدراتنا العقلية وإدراكنا لها. أما إذا جاوز الشيء الجميل حدود المعقول فلا شك سيتجاوز عندئذ حدود قدراتنا الادراكية وهنا يصبح هذا الشيء في مجال اللامتناهي فيولد في نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه «كانط» «بالجلال» ونصف الموضوع بأنه «جليل».

أما «الجميل» فيتواجد في الطبيعة لكن «الجليل لا يوجد إلا في دواخل تفكيرنا فقط.

وعلى هذا الأساس تعتبر ظاهرة الجمال عند «كانط» ما يثير فينا الاعجاب لأنها تعبير عن الانسجام التام. ومن هذه الرؤية ينبثق تقديرنا واعجابنا بالشيء الجميل في واقع الطبيعة. أما القائم في واقعٍ لا متناهٍ فانه عائد من اعجابنا الى شعور بالجلال / الروعة والعظمة[1].

من هذا التداخل التحليلي الكانطي يظهر المدلول في انسجام الفهم والمخيلة التي لولاها لما كان أي إبداع في تحريك العبقرية. إن «الدوزنة بين الفهم والمخيلة»؛ ونظرية الانسجام الذاتي تفسران جميع الخواطر الجمالية لدى «كانط»؛ أضف إليها الشعور الذي يبقى دائماً هو السبب!. فيقول «كانط» بهذا الصدد: «وبما أن هذا الانسجام يظل مستقلاً عن المضمون التجريبي للتمثل فحسب، بل عن كل احتمال فردي أيضاً فإن الاحساس بالجمال موجود، إذن، بصورة مسبقة، ومؤسس بهذه الصفة، للصلاحة الشاملة

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ٤٧.

والضرورية التي تتصف بها الأحكام الجمالية ». فالالتقاء والانسجام بين الأشكال عاملان بارزان في تحقيق انسجام التفكير والحواس. أما الجمال عنده فهو ميزة للذات « فهو يفسرنا على أن نعقل بشكل ذاتي، الطبيعة نفسها في كليتها، كتقديم شيء فوق المحسوس دون أن نتمكن من تحقيق هذا التقديم بشكل موضوعي » (تحليل الجلال).

والفن - بمفهوم « كانط » - هو « ابداع واع لأشياء تولد في متأمليها انطباعاً بأنها أبدعت، بدون قصد، على منوال الطبيعة!.

أما العبقرية فلا تتصرف إطلاقاً نفس التصرف في الفن وفي العلوم رغماً أنها عنده الفضيلة الكبرى؛ وعلى هديها البشرى يتوزّع تصنيف الفنون الجميلة الى: فن الكلمة (الفصاحة والشعر) وفن الصورة (نحت، هندسة، رسم وفنون الحدائق) وفن الصوت (موسيقى) وهنالك أيضاً لعبة الأحاسيس « (التلوينات و« لعبة المؤثرات البصرية الاصطناعية ») بالاضافة الى فنون أخرى تضم المسرح، والغناء، والأوبرا، والرقص. هذه كلها ترتبط بالقائمة المذكورة بعلاقة لا تنفصل.

مهما قيل حول « نقد الحكم » يظل الكثير لأن هذه لا تعدّ إلا من مفاتيح الكتاب. علماً بأن هذا السفر القيم اعتبره النقاد في علم الجمال عبارة عن فواتح لكل علم مستقبلي للجمال. ومستقبل علم الجمال - على حد تعبير هويسمان - كله موجود منذ الساعة بالقوة في نقد الحكم: لأن « كانط » كان صاحب مدرسة شكلت بعده جذعاً فلسفياً وجمالياً تجذّر في أعماق هذا العلم المعقّد.

فأثر في توجيه الفلسفة والفلاسفة الذين جاؤوا بعده أمثال فيخته (J.G.Fichte) (١٧٦٢ - ١٨١٤) وهو من فلاسفة المذهب الرومنطيقي. وحذا شوبنهور (A. Schopenhauer) (١٧٨٨ - ١٨٦٠) حذوه في تأمله في الجمال على أنه روحي خالص من الغاية لأنه يهيء الى الزهد المطلق؛ وهذا

هو الخلق المؤسس على الرحمة[1].

ومن الفلاسفة الذين لمع اسمهم بعد « كانط » ؛ هيغل (F. Hegel) (١٧٧٠ - ١٨٣١)؛ الذي جاء بفلسفة تعتبر امتداداً لـ « كانط » مع فارق في نوع المثالية. لقد تأثر هيغل بـ « كانط » لكنه نقده ثم خالفه في جوانب فكرية عديدة. وقيل: لو لم تكن الفلسفة الكانطية، لما وجدت الفلسفة الهيغلية على النحو الذي سارت عليه. فالنظرية الهيغلية لم تأخذ مداها كما امتدت الكانطية واستمرت كنموذج جذّرت أصالتها في النفوس والايديولوجيا والعقلية المثالية والأدب والنقد وسائر الفنون. إنما عملية الكبح لهذا الامتداد جاء من يحجّمه، وإذ بكارل ماركس (K. Marx) (١٨١٨ - ١٨٨٣) يقلب موازين الفلسفة الكانطية والهيغلية معاً.

لكن شِلّـر (F. Schiller) (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وشيلنغ (F. SCHELLING) (١٧٧٥ - ١٨٥٤) ولعبة ريخته الفنية في الشعر (J. Paul Richter) (١٧٦٣ - ١٨٢٥)، وسخرية شلغل (A. W. Schlegel) (١٧٦٧ - ١٨٤٥) الذي جسّدها في الدرامة والمآساة اضافة الى أنه كان مؤسس الرومنطيقية الألمانية؛ ونظرية « التلاعب » لدى سبنسر (Herbert Spencer) (١٨٢٠ - ١٩٠٣) الفيلسوف الانكليزي صاحب نظرية التطور / الارتقاء (Evolutionist Philosophy) وصاحب تشريع نظرية الفلسفة الاجتماعية (an exponent of laissg - faire social philosophy) وداروين (Charles Darwin) (١٨٠٩ - ١٨٨٢) صاحب الداروينية أو نظرية النشوء والارتقاء On the Origin of Species by means of Natural Selection 1859) (De l'origine des espéces par voie de séléction naturelle (1859).

---

(١) أنظر: In W.K.Wimsatt, John Laird مرجع سابق نفسه ص ٢٨٠ - ٢٨١.
ثم أنظر: Lola Charles: L'Art et la Morale, Paris 1946 P. 26 — 29
وأيضاً: لنفس المؤلف: Notions d'Esthétique P. 57 - 78.

وكذلك فكرة الوهم عند لانج (F. A. Lange) (١٨٢٨ - ١٨٧٥) الفيلسوف الألماني المادي، ونظرية « الاحتفال » لدى غروس (A. GROS) (١٧٧١ - ١٨٣٥) وحتى نظريات البرناسيين أصحاب الفن للفن، ونظرية كذب الفن لدى بولان (J. Paulhan) (١٨٨٤ ٨ ١٩٦٨) ونظرية الحدس عند كروتشه (B. Croce) ١٨٦٦ - ١٩٥٢) وميادين الجمالية عند بودلير (C. Baudelaire) (١٨٢١ - ١٨٦٧) وفلوبير (Gustave Flaubert) (١٨٢١ - ١٨٨٠) وكثير كثير من غير هؤلاء الأدباء والفنانين وجدوا، وما زال أهل الفن يجدون المصدر التاريخي، والنظري في تمييزات « تحليل الجمال » الثابتة التي أرسى قواعدها « كانط » والذي زعزع قواعد فلسفة الفن بصورة طبيعية « وبجرأة هادئة » على حد تعبير بوزانكه؛ إذ لم يتجرأ أحد قبله، بل لم يتجرأ أحد منذ ١٧٩٠، أن يأتي بمثل هذه الدقة في تمييز التعابير، ولا بمثل هذا الاهتمام بدقة الحادثة في تحليل تعاليمه الفنية. فهو الوحيد الذي تمكن؛ قبل سواه، أن يطبق المنطق على الجمال، أن يحلل الفن بالدقة العلمية الكليّة.

ولعلم الجمال، كما لعلم الأخلاق، أبطاله وقديسوه، و « كانط » أحد هؤلاء الأنصاف - آلهة - إنتاجه جبار. فيه شوائب العبقرية وله قدرة الأعمال غير المتممة.

ولم يكن بمستطاع الكانطية أن تؤول الى نتيجة نهائية، فـ « الانقلاب الكوبرنيكي » يستند الى حركة أبديّة »[1].

---

(١) نقلاً عن دني هويسمان مصدر سابق نفسه ص ٦٥.

الفَصْل السَّابع

المرحلة السادسة

علم الجمال في مرحلة الانفصام بعد « كانط »

لا بد من العودة الى الصورة الفلسفية المتداخلة التي خلّفها « كانط » وراءه مع تلاميذه أو المعجبين بنظريته في « نقد الحكم »، أو بالمتأثرين بمنهجه المثالي الميتافيزيقي في علم الجمال. لا شك أننا سنجد أكثر من تلميذ له، دار في جاذبيـة فلكه أو أخـذ عنه ثم نـاقضه. لكن مؤثـراته بـدّلت النزعة الشعرية في إطار حركي عند ريخته، ونوفاليس (١٧٧٢ - ١٨٠١) صاحب « أناشيد الليل » (Hymnes à la nuit)، وعلى شلغل في مفهومه الخارق للفن « كدعاية محض عقلية » (سخرية في نقد ومحاكاة الذات)، كما ظهر نفس التوجه التأثيري على روائي وباحث جمالي الماني هو القصاص لودفيك تيك (Luduwig Tieck) (١٧٧٣ - ١٨٥٣) الذي استطاع بفعل هذا التوجه المثالي أن يوجِّه - بدوره الرومنطيقية في ألمانيا نحو عالم خيالي/ وهمي. وكذلك جرت الحال مع غوته (Joham W.Goethe) (١٧٤٩ - ١٨٣٢) عبر مؤلفاته النثرية والشعرية وأخصّها فاوست (Faust) وفي توركاتو تاسو (Torquato Tasso) وفي أصول الملوّن (Théorie des Couleurs) وسواها. إن « كانط » ساعد كثيراً في تبديل نوعية الابداع في حركة الفن في أوروبا لقوة التفاعل الفكري الذي انغمس في إطار رمزي جمالي ما ورائي. وإن اعتبرنا

الاعلام ـ الآنفي الذكر ـ قد أُعجبوا به، مع احتفاظهم بالاستقلالية عنه؛ فإن أكثر من شاعر وأديب سار في ظله/ أو كان تابعاً لفلكه الفكري. وكان أكثرهم وضوحاً: شِلَّـر الأديب والشاعر الألماني الذي عاصر «كانط» بعدما ظهرت بوضوح في كتابه «رسائل حول التربية الجمالية» سنة ١٧٩٥ توجهات «نقد الحكم» أو «النقد الثالث» وهذا ما حدا بهيغل الى القول: «يعود الى (النقد الثالث) فضل التجرؤ على تجاوزه». يبدو أن الأستاذ/ «كانط» قد فسح المجال لتلاميذه تجاوز التردد حتى أضحى الفن نشاطاً للتلهي/ لعبة. والجمال ساحة يلتقي فوق أرضيتها الفكر والطبيعة، المادة والصورة، وهذا ما يجيز القول بأن الجمال هو الحياة/ الصورة الحية المتحركة. وعلى هذا الأساس نجد أن شِلَّـر عكس رأيه واضحاً عندما قال: «ينبغي، في البناء الفني الجميل حقاً، أن يكون الشكل كل شيء، والمضمون لا شيئاً: إذ لا نؤثر في الانسان ككل إلا بواسطة الشكل، بينما لا نطال، بواسطة المضمون، إلاّ القوى المنفصلة عنه. وفي هذا يكمن السرّ الحق عند الفنان الكبير: فهو يمحو الطبيعة، يوشّيها بالصورة».

يستدل الاستنتاج الذي يرمي إليه:

١ ـ شِلَّر عما يفضّله من خلال نظرته للفن من أجل الفن ورسائله في تربية الإنسان جمالياً يحمل طابعه الفكري. فالشكل هو الأساس. وينبغي على الفن أن يغلب على المادة باللعبة الحرة لدى القوى التي يخفيها باشارة لتلك المادة المسيطرة المقربة بحد ذاتها. لأن «نفس المشاهد أو المستمع ينبغي أن تبقى حرة تمام الحرية وعذراء: وينبغي أن تخرج من نطاق الفنان السحري، نقية وكاملة كأنها خارجة من بين يدي الخالق». أن جوهر المادة عند شِلَّـر هو الغاية بذاتها. كيف نتعامل معها أو نعاملها بلعبة نستطيع استبدالها بغاية أخرى / بين الخفّة والجدّية إذ «يكون الإنسان ذاته هو العالم، لا يكون هناك عالم بعد بالنسبة اليه؛ لكن العالم يتبدّى له بواقعيته عندما يتوقف هو، عن أن يكون واحداً والعالم».

وميدان هذا العمل هو الحقل الجمالي الذي لا يُحدُّ لأنه على عكس كافة النشاطات الانسانية، لأنه لا يورث في النفس أي كيل خاص به « فالممارسة الجمالية وحدها تقود الى اللامحدود». وبذلك يكون شِلّـر من أخلص الذين تتلمذوا على يدي « كانط » وأضحى بالتالي من دعاة الفن للفن (L'Art Pour l'art).

ومن تلامذة « كانط » غير شلر الذين وسّعوا حدود الفكر الكانطي في دائرة إنتشاره:

٢ ـ فيخته الذي يعتبـر التلميذ الأول ذي الأهميـة لـ « كانط » لكنـه لم ينشر كسواه مؤلفات في علم الجمال كما فعل على سبيل المثال:

٣ ـ شيلنغ مؤلف «مذهب المثاليه المحض عقلية» «برونو»، «دروس في فلسفة الفن». كانت هذه وتلك محاضرات ألقاها الفيلسوف في أكثر من مكان في جامعات ألمانيا على سبيل المثال في (إيانا) و(فرزبرغ). فذاعت في ألمانيا كمنسوخات ملخصة بعنوان «العلاقات بين الفنون التصويرية وفنون الطبيعة» كما وسع حلقة نشاطه في غيرها من الكتابات الفلسفية الأخرى. ولقد كان واضح الرأي مشيـداً بالفلاسفة الذين خدموا الفن ووسعوا دائرة أفكاره فلسفياً من فيخته الى شِلّـر حتى شلغل. أما مأخذه على هؤلاء فكانت صارمة بنقده إياهم عندما أتهم عملهم بافتقار الجدية لأمانة الروح العلمية الخالصة. هذا وقد شدّد على العودة الى المصدر الأساسي المعتمد/ « نقد الحكم » الذي يعبّر وحده دون استبدال لواقع الدراسة الجمالية من منطق فلسفي قوامه الطبيعة، وكان عنده النشاط الجمالي « الأداة المطلقة في الفلسفة: حجر الزاوية في البناء ». إن تحديده هذا كان ردّاً على تساؤل يطرح ذاته: أين هي همزة الوصل بين الفلسفة النظرية والفلسفة العملية؟ إذ يتوجب إيجاد علاقة تعادل أساسية بين العالمين في قلب الفكر نفسه. والسؤال في حد ذاته عما في واقع الأنا من وعي، هل هو كالطبيعة أم كالفكر! فيجيب ـ كما ذكرنا ـ النشاط الجمالي

حجر الزاوية في النباء. ويرى شيلنغ أن الفن ينبوع الفلسفة الأمثل. إذ أنه ليس غريباً عنها ولا حتى آلتها. فالشعر عنده يمثل الهروب الى عالم أمثل كما أن الفلسفة إبادة لعالم الواقع لأن «ليس هناك غير صنيع فني مطلق واحد، يستطيع أن يحيا في نماذج عديدة ويبقى متفرداً حتى وإن لم يتأتّ له بعد أن يتواجد بصورته الأصيلة». إن هذا الفن/ السند الحقيقي للفلسفة لم يعد برأي شيلنغ مجرد أداةبل أكثر من ذلك! «وبما أن الفلسفة ولدت من الشعر، فلا بد أن يأتي يوم تعود فيه الى الأم التي انفصلت عنها»[1]. واثباتاً على ذلك يمكن التحديد: لقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين؛ والالياذة أو الأوديسا هما التعبير عن حقيقة هذا الأمر.

من هذا المنطلق أعاد شيلنغ النظر بتعديل مسيرة الفلسفة في عصرنا الجديد على طرق وأساليب جديدة لتتفاعل مع واقعه كما اجتازت الفلسفة مسيرتها في العهود القديمة على ضوء واقعه.

إن حقيقة بنظره تعبير ما عن المطلق/ اللانهائي؛ يعني تجاوز الحياة الواقعية؛ بعملية خلق، فيها سمو الى درجات أعلى من حركة الواقع الحي. إذا الفن المطلق يمثل نموذجاً ذات أسلوب من أساليب التعبير الفني المختلف، فالفلسفة تبدأ بخطوات أخرى لأنّها تمثل النموذج نفسه بانعكاس فكري مترابط مع غيره من النماذج. فيقول: «إن الفلسفة لا تنقل الأشياء الواقعية بل مثلها؛ وكذلك هو شأن الفن: وهذه المثل نفسها التي ليست الأشياء الحقيقية تبعاً للفلسفة، إلا نسخاً ناقصة عنها، تبدو في الفن، موضوعية كمثل، وبالتالي في كمالها، إنها تمثل «الذهني في العالم المتعقّل». وأخيراً يرى شيلنغ كيف أن الفلسفة والفن ترتسمان في العصور اليونانية على أسس الميتولوجيا القديمة. فمن البيّن له أن يصدر اليوم عن ميثولوجيا من نوع جديد، عبر مثالية ثلاثية الحدود (حقيقة، طيبة، جمال).

---

(١) انظر دني هويسمان مصدر سابق نفسه ص ٦٩.

٤ ـ هيغل

قال جورج لوكاش « لولا هيغل لما كان علم الجمال على ما هو عليه اليوم ». وقد نسب لأحد مفسّري هيغل أن علم الجمال كما الفلسفة ارتقيا على يديه ومن عقله المضيء حتى حظيا شهرة لا يستهان بها الى جانب الاعجاب الكبير لأبحاثه في أوروبا. لذا يمكن القول بحقيقة لا يشوبها شك « إن أي فيلسوف لم يبلغ شأوه في هذا الميدان. فهو بلا منازع، أكبر عالم جمال عرفته الأجيال »(١).

إن سفره الخالد « علم الجمال » بمجلداته الأربعة يُعدّ ـ في مطلق الأحوال ـ الينبوع الذي لا يجف والمنجم الذي لا ينضب.

في مستهل تنظيره الفكري والجمالي، بقي هيغل يدور في فلك الفكر المثالي الأفلاطوني من جهة وفي إطار الشكل الجمالي الكانطي من جهة ثانية. إنما الشيء الذي ينكر على فلسفته وفي الجوانب المرئية لواقع المجتمع ساعدت الفلاسفة الواقعيين بعد جلوها ونموها، وخاصة في تفسيرهم للأدب تفسيراً مادياً تاريخياً. إذن كبر هيغل بارتقائه الفكري بعدما نقد أستاذه « كانط » ثم خالفه في جوانب فكرية عديدة ليأخذ استقلالية في منهجه العقلي. وما أن اكتملت معالم رؤاه حتى كان « علم الجمال » تلك الحصيلة الزاخرة التي أولاها بحثاً دقيقاً خرج منه بمبادىء رسمت شخصيته في دنيا الفلسفة. وقد دار جوهر الكتاب بأجزائه الأربعة حول تفسيره لمفهوم الفن والجمال في القسم الأول، وتاريخ الفنون الجميلة في القسم الثاني، وتصنيف الفنون الجميلة في القسم الثالث. في هذا الاطار الموضوعي يتمذهب الفكر الهيغلي كما سنرى! كيف فسّر هيغل الفن؟ ثم كيف تفهّمه؟.

---

(١) أنظر دني هويسمان مرجع سابق نفسه ص ٧٠.

قبل الاجابة على هذين السؤالين يمكن القول ـ زيادة للإيضاح ـ أن هيغل كفيلسوف جمالي قلّ نظيره؛ لجدارته في تعميق بحثه في دراسة علم الجمال. إذ إنه يعدُّ من أعظم الباحثين والمؤلفين الذين رفعوا علم الجمال الى أرقى المستويات. من هنا نجد اهتمامه قد انصبَّ على دراسة الجمال من واقع الفن كميدان من أخصب الميادين.

لقد فهم الفن/هيغل على أنه تحقيق لفكرته عن المطلق حيث أن فلسفة الفن عنده ليست إلا حلقة في مذهبه الفلسفي العام: مثلها كمثل الدين والتاريخ. « فالروح المطلق في اتجاهها الى المثل العليا إنما تتجه الى الجمال والى الحقيقة والى الألوهية، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين »[1].

إن هيغل طرح عقلانية الواقع الداخلية كمنطلق يريد تحقيق بحثه عن الجمال، الفكرة المحسوس، مضمون الفن، التصوير/ التخيّل ثم الشكل. وإذ بالجمال عنده ظاهرة الفكرة المحسوس. والفكرة هي مضمون الفن. أما البحث عن الفكرة فيعني الكشف عن العلاقات القائمة بين الفن، وبين الميادين القريبة إليه[2]. وفي « المدخل الى علم الجمال » يقول هيغل: « أما الفكر فكم بذل من جهد ليعقل الجمال ». لقد ساد اعتقاد لدى باحثي علم الجمال ـ قبل هيغل وحتى بعده ـ أن علم الجمال هو جمال لا يقبل السجون أو أن يسجن في مفاهيم؟ إذ في مثل هذه الحال يبقى موضوعاً يعجز الفكر عن إدراكه. لكن هيغل أدرك تماماً كيف يمكنه تحديد مفاهيم الجمال فقال: « صحيح أن كل ما هو حقيقي يعتبر، حتى في أيامنا هذه، غير قابل للتصور وإنَّ تناهي الظاهرة وعرضيتها الزمنيين هما وحدهما القابلان لأن يقعا تحت الادراك، لكننا نعتقد نحن على العكس أن الحقيقي هو وحده القابل للتصور

(١) أنظر د. م. ع. أبو ريان: فلسفة الجمال. مصدر سابق ذكره ص ٤٩.
(٢) أنظر هيغل: فكرة الجمال ـ L'Idée du Beau دار الطليعة بيروت ص ٧.

لأن أساسه هو المفهوم المطلق، وبتعبير أدق الفكرة »[١].

إن هيغل يعتبر الجمال نمطاً معيناً لاظهار الحقيقة وتمثيلها، لأنه يعرض نفسه من كل جانب « للفكر المفهومي » شرط أن يمتلك هذا الفكر حقيقة القدرة على « صوغ المفاهيم ».

أما تحديده للمفهوم فيفسّر « بوجه عام دقة وأحادية جانب مجرّدتان لَمجهود التمثل ولمنتجات ملكة الفهم. مما يقضي على كل إمكانية لسوق كلية الحقيقة والجمال العيني في ذاته الى مجال الوعي بواسطة الفكر »[٢].

فالجمال عند هيغل ليس « تجريداً من تجريدات ملكة الفهم » بمقدار ما هو مفهوم في « ذاته العيني والمطلق وبتعبير آخر، الفكرة المطلقة ». أما الفكرة فهي - برأيه - « موجودة في ذاتها ولذاتها وهي الحق في ذاته، وهي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة، هي الروحي الكوني، الروح المطلق »[٣].

إن ما لا تخفيه الدلائل حول نقطة انطلاق هيغل في تأمله الفلسفي جاءت عن طريق ربطه هذا التأمل بالفن عن طريق تحديده لمفهوم حقيقة الروح المطلق أو الروح المتناهي. فالروح المطلق - بنظره - هو تلك الكلية، هو الحقيقة العليا. فالطبيعة - برأيه - ترتد الى حقيقتها وهذه الحقيقة هي الروح. أما الفن - عند هيغل - فهو مضمار يعلو على مضمار الطبيعة. كما أنه يسمو من جهة أخرى على مضمار الروح المتناهي. إنه لا يتفق مع مضمار المنطق حيث ينشط الفكر وينبسط من أجل ذاته. كما لا يلتقي مع مضمار الطبيعة حيث يتموضع هذا الفكر!.

أما الفن فينطوي بالفعل - عنده - على معرفة بالروح المطلق بوصفه

---

(١) هيغل مصدر سابق نفسه ص ٨.
(٢) م. س. ن. ص ٨.
(٣) م. س. ن. ص ٨.

موضوعاً للروح المتناهي. لكن هيغل لا يلبث أن يخلص الى استنتاج جدلي معللاً فيه: «أنَّ الفن يعادل الدين والفلسفة مقاماً ويساويها منزلة. فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي أن الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة».

إن الانسان بالدين يرقى بنفسه الى ما فوق اهتماماته الخاصة الى ما فوق آرائه وتصوراته ومنازعه الشخصية، إلى ما فوق معرفته الفردية باتجاه الحق، أي باتجاه الروح الذي هو في ذاته ولذاته. وكذلك حاله مع الفلسفة التي تعتبر لاهوت العقل أو القداس الالهي للفكر. والمتبصر جيداً بمنحى هيغل الفكري لا يجد عند أي اختلاف بين منظوره لوظيفة الفن والدين والفلسفة؛ وإذا كان هناك من خلاف فانه فقط بالشكل؛ أما موضوعها فواحد. ولمفهوم الجمال/الفن عند هيغل مظهر مزدوج: في الأول يبدو المضمون ثم الغاية ويليها المدلول. وفي الثانية: التعبير والتظاهر والواقع. وفي المفهومين تداخل وتشابك بناء لوظيفة كل مظهر. فالمضمون دلالة ذاتية داخلية صرفة؛ يقابله الموضوعي. واستناداً الى هذه المقابلة يتبع مطلب موضعه الذاتي. هذا التعارض بين الذاتي والموضوعي هو أساس وجودنا منذ البدء ـ ذاتي وداخلي صرف في مجرى الموضوعية، ثم اكتمال الشكل في مفهوم الكل كوجود فعلي[1]. وتوضيحاً لمفهوم الجمال عند هيغل ـ يعني ـ هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ إن مضمون الفن ما هو الا الأفكار، لكن الصورة التي تجسد العمل الفني تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات. والتقاء المضمون مع الصورة في الأثر الفني قد يكون نتيجة حتمية لتحول المضمون الى الموضوع. وبناء على ذلك يجب على المضمون قبول التحول الى صورة موضوع في حال تبديل التشكيل أو التحويل. من هنا تأخذ الفكرة نفسها عند هيغل مدلولاً

(١) هيغل: مصدر سابق نفسه ص ١٤.

آخر على صعيد الفن، بوضع الفكر/ المضمون في مادة/ صورة وتشكيل هذه المادة على مثال لها. وبمقدار التفاوت في مرونة المادة تتقولب الفنون الجميلة بتدرجها من المادية إلى الروحية(١).

من هنا استخلص هيغل استنتاجه حول بلوغ الفن غايته لا بُدَّ لَهُ من أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق ثم في تفسير حقيقة جوهرية تتعلق بحقائق الكائن الانساني وبعده الفكري والروحي..

أما الفن في واقعه فهو كحقيقة لا تنجلي مظاهره إلاّ عن طريق الوسيط الحسّي. أما ظهوره فيكون متفاوتاً. منه ما يظهر مباشرة كما في أعمال النحت أو العمارة أو الموسيقى. أو في الصورة الخيالية الشعرية. وقد يتعذر تلمس حقيقة الجمال في أدنى الصور الجامدة في الطبيعة كما في كتلة الحديد أو في الشمس والكواكب. وقد يبدو الجمال في النبات أكثر وضوحاً، لأن الوحدة الغائية تظهر في الأجزاء والكل هذا ما لا نراه في الجمادات. وكلما ارتقينا في سلم الموجودات كلما سما الجمال/ المطلق أكثر تألقاً: من الجماد الى النبات ثم الى الحيوان حتى الانسان. وهنا يقول هيغل: «إن الحيوانات تعيش في سلام وطمأنينة مع أنفسها ومع الأشياء المحيطة بها، لكن طبيعة الانسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزّق والازدواج وبأن يتخبط وسط التناقضات الناجمة عن هذه الحالة»(٢).

إن البعد الذي تخطّاه هيغل في تفسيره للفن جاء بعد اجتهاد رأى من خلاله أن «الفن يعمل في خدمة دائرة ليست بدائرته لكن في كل مرة يتثبت فيها الفن ويتوكد في أسمى كمال يمكنه إدراكه، فانه هو على وجه التحديد

---

(١) راجع د.م.ع. أبو ريان: مصدر سابق نفسه ص ٤٩.
(٢) هيغل: مرجع سابق نفسه ص ١٦.

الذي يعطي عن الحقيقة بأشكاله المزوّقة أنسب تعبير وأكثره مطابقة لماهيتها. من هذا القبيل إن الفن كان لدى الاغريق على سبيل المثال، أسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصوّر الآلهة وأن يعي الحقيقة. لذا أضحى فنانو اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها، أي أن الفنانين أعطوا أمتهم تصوّراً محدوداً لحياة الآلهة وأفعالها، كما أعطوا الدين مضموناً محدداً.

« يخطيء إذن من يحسب أن هذه التصورات والانعكاسات كان لها وجودها السابق في شكل مجرد في الوعي قبل الشعر بصفة مفترضات وتعيينات دينية ذات طابع عام، وأنه في وقت لاحق فحسب كساها الشعراء صوراً فتجملّت بحلية الشعر الخارجية بل العكس هو الصحيح: فالشعراء المأخوذون في دوامة النشاط الفني ما كان يسعهم التعبير عما يختمر في أنفسهم إلا في ذلك الشكل المحدّد من الفن والشعر. وفي أطوار أخرى من الوعي الديني يمسي دور في الدائرة الدينية محدوداً أكثر بكثير كما أن المضمون الديني يضحي أقل قابلية للتمثيل الفني »[1].

إن مسيرة الفكر البشري تشكل معالمها مراحل ثلاث في طلب المطلق. فمرحلة الفن ما هي إلا تعبير الانسان عن « كشف المطلق بصورته الحدسية، بروزه المحض، مثالية تذرّ عبر الواقع محتفظة دائماً بكونها مثالية بوجه موضوعية العالم الأخلاقي البشري ». أما المرحلة الثانية فتتمثل بالدين كحقل آخر في طلب المطلق فجاء تحديد هيغل ليظهر ما « إذا كان الفن يبلغ هدفه الأسمى عندما يعبّر بمشاركة الدين والحياة، ويجعله داعياً عن مصالح الانسان الأبعد عمقاً، وعن حقائق الفكر الأكثر رحابة » لكن هذا سيبقى « بعيداً عن أن يمثل الصورة الفضلى للفكر » لا يبلغ « كماله إلا بالعلم ».

---

(١) راجع هيغل المصدر السابق نفسه ص ٢٣.

أما المرحلة الثالثة فهي الفلسفة؛ وهنا يأتي أسلوب هيغل جدلياً في الفن، لأن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين. ويعود الفصل لهيغل الذي « استطاع أن يدخل فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية. ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هي في دفاعه عمّا أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالي، وقد أشار الى موقفه هذا في كتاب « في الاستيطتقا » حيث يقول: « إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فيجب النظر الى الجمال بالذات وليس الى الموضوعات الجزئية ». أما الفن في حقيقة أمره فهو تأمل عقلي: يحظى بوصفه اهتماماً من اهتمامات الروح العليا « لكن كما أن للفن في الطبيعة وفي الدائرة المتناهية من الحياة قبله، كذلك فان له بعده، أي دائرة تتجاوز نمط فهمه وتمثيله للمنطلق. فالفن يحمل في داخل ذاته حدوده، ولا محيد أمامه، بحكم ذلك من اخلاء مكانه لاشكال من الوعي أعلى وأسمى ».

إن الفن بعد هذا التحديد لم يعد يعني تلك المكانة التي نعزوها إليه بوجه عام في حياتنا الراهنة. بل أضحى بالنسبة الينا ليس ذلك الشكل الذي نؤكد الحقيقة بواسطته؛ لأن الفكر البشري أقلع منذ زمن بعيد عن أن يعزو الى الفن وظيفة التمثيل الحسي للالهي. « هذا ما حدث لدى اليهود ولدى المحمديين على سبيل المثال، وحتى لدى الاغريق، وذلك ما دام أفلاطون قد وقف موقف المعارضة الحازمة من آلهة هوميروس وهزيودوس. ولدى كل شعب أدرك درجة متقدمة من الحضارة تأتي بوجه العموم ساعة يتمخّض فيها الفن عن شيء يتجاوزه ويتخطاه»[1]. لكن العناصر التاريخية في المسيحية من ظهور المسيح حتى موته أعطت الفن زخماً للعمل فازدهر وتفتح لأنه وجد في الكنيسة معوانه الأكبر. أما بعد ذلك فقد أحجم عندما ظهر التبدل في واقع

---

(١) هيغل ـ فكرة الجمال ـ مصدر سابق ذكره ص ٢٣.

الكنيسة، كما حدث في ظهور البروتستنتينية ليتجرد من الصور ويبقى في داخل النفس والفكر...[1].

أما مراحل فكرة الجمال عند هيغل فقد مرّت في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تلتفت الى تطور الفن، وهذه تتمثل في الفن الشرقي وخاصة المصري الفرعوني. فيتمثل الجمال هنا في الأشياء الضخمة الجليلة ويكون الشكل عنده قد طغى على المضمون. وتمثل هذه المرحلة عند هيغل الرمزية بكل أبعادها.

المرحلة الثانية: فهي تمثل النزعة الكلاسيكية في الفن اليوناني وفيها يتعادل المضمون مع الشكل؛ وبنظره يبلغ الفن كماله في تاريخ هذه المرحلة.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة السيطرة المسيحية أو المرحلة الرومنطيقية وفيها تغلّبت الفكرة على الصورة واختل التعادل عنده بين المضمون والشكل[2].

لقد كان لكل برهة ما يوافقها من هذه المراحل بنظر هيغل في كافة الفنون: الفن المعماري يوافق البرهة الرمزية، وفن النحت يوافق البرهة الكلاسيكية، والرسم والموسيقى والشعر توافقها البرهة الرومنطيقية. أما الشعر فيتحول الى تصويري في (الشعر الملحمي) والى ايحائي ونغمي في (الشعر الغنائي) حتى تعود وتتداخل هذه معاً لتشكل الفاجعة/ المأساة.

إن قصد هيغل من بعد نظرته في تحليل الفن كما جاء معنا، أن يدفع

---

(١) مرجع سابق ذكره ص ٢٤.

(٢) Hegel: Esthétique I'sect.I

وأيضاً: Croce: Esthétique P. 296 - 301

وأيضاً: Henri Lefebre: Contribution à l'Esthétique P. 28 - 30 -

وأيضاً ماركس وانكلز المرجع السابق ذكره ص ٢٥ - ٣١.

وأيضاً: مرجع سابق نفسه: ٣٨٠ - ٣٩٦ Wismatt.

الفلسفة الى الأمام بعدما يعرّي الفن من ميزاته الخاصة. وما الطريقة التي عادل فيها الفن والدين والفلسفة إلا اثباتاً لهدفه العقلاني. قال كروتشه « إن المذهب الهيغلي، مذهب عقلاني ومنافٍ للدين، فهو منافٍ للفن أيضاً ». وقد أعطى كروتشه هذه الصفة لاستاذه بعدما أعلن هيغل « موت الفن ». لقد أغاظ هذا الاعلان الفيلسوف والناقد والجمالي كروتشه عندما قال: « تلك كانت نتيجة غريبة وغير مستحبة بالنسة لرجل كهيغل مفطور على حاسّة جمالية متوفرة، وهاوٍ مندفع للفن: وفي ذلك تخصيصاً، عود الى العثرة التي سبق بعد تقلّبات أخرى أن صادفها أفلاطون نفسه. وكما أنه لم يتردد في الامتثال لعقله، واستنكار محاكاة العالم الخارجي والشعر الهوميري الذي كان عزيزاً على نفسه، كذلك لم يحاول هيغل التهرب من متطلبات مذهبه، وأعلن ميتوتة الفن أو بالأحرى موته »[1].

رغم هذا كله نستطيع إيجاز النقاط البارزة في تفسير هيغل للفن، والمطلق، والجمال، والفلسفة، والدين.. وهذا يعتبر كاستنتاج للفكر الهيغلي:

أولاً: إن هيغل يؤكد على الغاية القصوى لدى بلوغ الفن ومدى اسهامه مع الدين والحياة في تفسير المطلق، ثم إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الانسانية مهما تعمقت في أغوارها.

ثانياً: في مجال الفن تنجلي الحقيقة/ المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسّي.

ثالثاً: إن الانسان أرقى موجودات الطبيعة: الحيوان ثم النبات ثم الجماد.

رابعاً: يتفق هيغل وأرسطو بقدرة الفن ووظيفته التطهيرية الأخلاقية؛ إذ إنّه ينقّي العواطف والانفعالات ويطهّرها.

خامساً: على الفنان أن لا يستهدف من عمله الفني غاية نفعية يستخدمه

---

(١) كروتشه: م. س. ن.

كأداة تعليمية أو وعظ ديني، ولا يجعل من الفن وسيلة لنيل الجوائز والشهرة. فعلى الفنان أن يحدد لنا التزامه بما يكشفه لنا من الحقيقة الجمالية الخالصة في الصور الحسية التي يبدعها. ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا قيمة العمل الفني الفريد إذا ماقورن بالدين والفلسفة.

سادساً: قسّم هيغل الفنون الى نوعين:

١ - الفن الموضوعي: ويحتوي على العمارة والنحت والتصوير.

٢ - الفن الذاتي: وفيه الموسيقى والشعر.

فمن هذين النوعين ابعاد يرمز من خلالها التعبير عن حركة الحياة بكل عنفوانها الباطني وانفعالات النفس الداخلية.. من حركة اللون والصوت الى بعد الرمز في الصورة والمنحوتة والأنغام. كما أن الشعر وما يمثل في أنواعه بين الملحمي والغنائي، في المأساوي والدرامي. حتى استطاع أن يقسم زمن الفن الى: رمزي، ورومنطيقي، وكلاسيكي.

ثم خرج باستنتاج حول صفاء المعرفة بقوله: «إن الشكل الأصفى للمعرفة هو الفكر الحر. لكن الفكرة من حيث هي مثال، هي وحدة المفهوم والواقع، والمفهوم هو النفس، والواقع هو الغلاف الجسمي، والمفهوم المتحقق واقعاً هو الفكرة... وقد حرص على القول «لقد أولينا الفن منزلة سامية جداً ولكن ينبغي أن نتذكر أنّ الفن لا يكوّن: لا بمضمونه ولا بشكله، الوسيلة الفضلى لايصال غرائزه الحقة الى وعي الفكر..».

ومن المبدأ الهيغلي ستأخذ الماركسية جوانبها المادية وربط نفسها بالجمالية الهيغلية انطلاقاً من هذه الفكرة: فكرة دونيّة الفن بالنسبة للفكر، وسيطرة الخصائص الماديّة أو المصالح السياسية.

وقبل أن ننتقل الى دراسة النظرية الماركسية اللينينية في علم الجمال، يبقى أمامنا من الجذع الكانطي أو من الباحثين والفلاسفة الذين تتلمذوا على «كانط» فيلسوف ألماني مشهور هو.

٥ ـ شوبنهور:

صاحب المؤلف « مذهب الفنون الجميلة ». إنه يسمو بالفن كقيمة جمالية تعتبر أرقى ما يمكن أن يصل إليه الإنسان في حياته. وهذه الفلسفة الجمالية التي نادى بها شوبنهور ما هي إلاّ ـ الجذع الحقيقي لأصول مذهبه الفلسفي / العالم إرادة وتمثّل، وكذلك الفنان ويماثله الفيلسوف، وهؤلاء جميعاً يتمثّلون ـ عبر مشاركة واحدة في العبقرية موجودات هذا العالم الميتافيزيقي من مكونات صور عقلية أو أعمال فنيّة. أما الغاية من الفن بمنظور شوبنهور فهي بلوغ أحد أمرين: إمّا إلى الفناء التام، أو إلى الغبطة الشاملة؛ ومن هاتين يمكن للفنان أن يحقق إبداعه الفني!

وبعدما وضع شوبنهور الفنون في سلم الأولويات نجده يفضل الموسيقى كرتبة أولية، وثانيتها فن العمارة وثالثتها النحت ورابعتها الرسم حتى وصل شعر المأساة وهو على مرتبته الحالية. لكن الموسيقى تبقى عنده الأرفع رتبة والأسمى اعتباراً. لأنّ العالم عنده شطحة موسيقية تجسدت بمظهر أو بإرادة نقية تحقق تمثلها ووجودها في العالم، ووجود هذا العالم لا يقوم إلاّ على إرادة تمثل الموجودات[1] « فالعالم موسيقى نجسدة، بقدر ما هو إرادة مجسدة ».

بقي شوبنهور مشدوداً لجاذبيتين في بحثه الجمالي الفلسفي، تارة لأستاذه « كانط » وطوراً لاستاذ الأساتذة أفلاطون . من هذا الحقل المثالي فسر العالم ارادة وتمثّل فيقول « بتوضيع الارادة، المحتمل لدرجات عدّة تشكل مقياس الوضوح والكمال المتزايد ».

لقد آمن بتدرج الأشياء فكانت قناعته بأن لكل شيء جماله الخاص. وهذا التدرج يقودنا من المادة الى الحياة، ومن الكائنات الحية الى الانسان: « فالجمال البشري يمثل التوضيع الأكمل على مستوى أسمى درجة يتيسر له بلوغها.

---

(١) راجع: د.م.ع. أبو ريان: مصدر سابق ذكره ص ٥٥.

أما نظام الفنون الجميلة بمنظور شوبنهور فما هو إلا جملة مُثل تتعين الى كل فن. إن الفن المعماري ـ برأيه ـ أوضع الفنون للجدوى المادية التي تجعله أدنى من فن الحدائق أو من فن الرسم للمناظر الجميلة. وفي هذين الفنين تجسيد لواقع الطبيعة بحجارتها وترابها ونباتها. كما يتعاقب فن آخر هو رسم أو نحت الحيوانات، ورسم اللوحات: تاريخية أو تماثيل، ورسم السمات الانسانية في مجال الأجساد، ثم الشعر الذي يحتل مكانه فوق جميع الفنون التصويرية لأن موضوعه الخاص هو فكرة الانسان. كما وجد في الشعر مراتب ترتقي تدريجياً من الأغاني الشعبية، الى الروائية، الى الشعر الراعوي، إلى الملحمة، الى الفاجعة؛ هذه الأنواع تصعد من تحت الى فوق باستثناء المهزلة (الكوميديا) التي تعتبر برأي شوبنهور عديمة القيمة حتى أنه لا يعتبرها فناً. حتى أن الشعر يبقى أدنى مستوى من الملحمة/ المأساة؛ وهي ضرب من الحاسة السادسة إذ لا يدركها الانسان إلا إذا تفتحت في ذاته الرأفة بالآخرين، والتوجع هو الهدف الأسمى لكل فلسفة(١).

من هذه التداخلات الفنية أوجد التفسير المعبر عن مُثل المادة والحياة والإنسانية؛ ومن هذه الصورة يمتزج الفن بالكون نفسه.

وقبل انتهائنا من عرض وجهة مفهوم شوبنهور في الجمال والفلسفة يبقى التأمل الذي عبر عنه كروتشه بقوله: « بأن نعتنا شيئاً ما بالجميل يعني لدى شوبنهور، إن هذا الشيء هو موضوع تأملنا الجمالي ». وكأن كروتشه يقول أنه بالممارسة يصبح « النصفي الجمالي »، كذات محضة يبدو الفن رؤية لحدسية عجيبة، غامضة للمثل « ذلك تأمل الأشياء المستقلة عن مبدأ العقل ».

لكن جوهر العبقرية يبقى في « القدرة السامية على التأمل « كما أن الفن

---

(١) راجع هويسمان مصدر سابق ذكره ص ٧٨.

هو النهج المفضل للمعرفة الفلسفية باعتبار أن الجمال ممثل حقيقي للارادة الصحيحة. وباختصار يمكن تلخيص الجمالية عند شوبنهور بعبارته المشهورة: « يعيرنا الفنان ناظريه لنبصر بهما العالم ». لأن الفن وسيلة ممتازة لبلوغ معرفة الكون المحضة.

وباستنتاج موجز، حول مفهوم شوبنهور، من علم الجمال، وموقفه من الفنون، يمكن حصره بما يلي:

١ - سما شوبنهور بالقيمة الجمالية حتى وضعها في أعلى مستوى، وعلى الانسان أن يرقى إليه.

٢ - فلسفة شوبنهور الجمالية مستمدة أو امتداد لمذهبه الفلسفي العام، الذي يقرر فيه، ان العالم إرادة وتمثل، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف، لمشاركتهما العبقرية، ومضمون قدرتهما على التأمل الميتافيزيقي. وكما أنّ الفيلسوف، يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقلية، نرى الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية.

٣ - الغاية من الفن - بنظر شوبنهور - هي الوصول إلى نوع من الغناء التام أو الغبطة الشاملة، التي يحقق الفنان إرادته بواسطتها، من وهج إبداعه الفني.

٤ - الموسيقى - برأيه ذروة الفنون، لأنها الأسمى. والعالم عنده موسيقى يتجسّد صفاء ونقاوة في تمثيل وجودها.

وبذلك يكون مفهوم شوبنهور في علم الجمال مرتبطاً بمواقف ميتافيزيقيا مثالية خالصة.

الفَصْل الثَامِن

المرحلة السابعة

علم الجمال الماركسي/ نظرية المادية الجدلية في الجمال

ارتقت المادية على يدي كارل ماركس وفردريك انكلز أشواطاً بعد ديدرو وهيغل. فأغنت رؤاها الجدلية تلك الصور التي استمدت ثوابتها من واقع المجتمع بظواهره التاريخية المتحركة على ضوء التطور التاريخي لطبقاته. حتى إذا جاء علم الجمال يعكس نفس المواقف ويحمل ذات الجوهر لتفسيره صور العالم وتطوره في ظواهره المادية والتاريخية والاجتماعية.

بما أن الصراع الطبقي في مرحلة تاريخية من تطور المجتمع، جاء علم الجمال من صميمه تجسيداً لهذا الصراع الذي لا ينفصل بنيوياً عن مراحل تركيب ظاهرة الطبقات. وهذا ما انعكس بالضرورة في تاريخ علم الإستيطيقا بكل عنفوانه صراعاً بين المادية والمثالية. فالمثالية تبحث عن ظواهر الجمالية من طبيعة روحية أوليّة/ Apriori؛ بينما تبحث المادية عن أساس موضوعي لظاهرتها الجمالية في الطبيعة وفي حياة الانسان. حتى أن اخفاق المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم الجمال كان مردّه لتلك النزعة التأملية الواضحة التي اتبّعتها هذه الطبقة عندما حاولت أن تأخذ مواقعها بين المثالية والمادية، فكانت حوافز الماركسية بتنسيق مواقفها العلمية بعدما نجحت في اكتشاف القوانين المعروفة

التي بني على أساسها ماركس نظريته في التطور التاريخي لظاهرة الطبقات الاجتماعية، وبناءً على هذه الرؤى جاء تطبيق قوانين المادية الجدلية في مجالات المعرفة.

من هذه النظرة الواقعية جاء تفسير الموقف الماركسي لعلم الجمال بما يشكله من ظاهرة لا تنفصل، عن ذلك الصراع الطبقي الحاد الناجم عن تكوين مراحل التطور التاريخي لواقع البنية الاجتماعية في مكان ما وزمان ما من هذا العالم عبر مرحلة تاريخية من بناء المجتمع الانساني.

أما الأصول الأولى لعلم الجمال فيعيده منظّرو الجمالية الماركسية الى ما قبل عصرنا بما لا يقل عن ٢٥٠٠ سنة أو أكثر، يعني الى عصور بابل ومصر القديمة والهند والصين عندما كان مجتمع الرقيق سائداً في أوسع مداه. كما ويعيد أيضاً أصوله الى اليونان في أقدم مراحلها؛ وما آثار هرقليطس وديمقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وهسيّود إلاّ التعبير المؤكّد عن هذه الرؤية بكل استنتاجاتها. وهكذا يتابع الأصل مسيرته مع روما القديمة فيما تركه لوكريتس وهوراس من دلائل في الأعمال تثبّت أيضاً واقع التطور التاريخي لتكوين المجتمع في زمان ما ومكان ما!.

وإذ بالقرون الوسطى تجاهر بمواقفها مع القديس أوغسطين وتوما الأكويني وسواهما ممن نادوا بنظرية الجمال الالهي.

إمّا ظاهرة علم الجمال فتتخذ من بنية المجتمع ملامحاً لا تنفصل عن جوهره ومزاياه! إذ أنه أضحى الصورة المبيّنة لمحض وجوده وانعكاس حضوره وثنياً كان أم إلهياً، راقياً مزدهراً أو متدنٍ في تخلّفه سيّان؛ يعبر عن مرحلة من مراحل هذا الانسان في مجتمع أو بيئة.

وما أن جاء عصر النهضة الأوروبية حتى وجدنا علم الجمال يرتقي مع بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وميكالنجلو وسواهم عبر تيارات متعددة تتعارض فيها التطلعات التي جاءت من نزعات غامضة في القرون الوسطى.

لقد حملت رياح التيارات معها مظاهر التبدل في الوضوح والاضاءة بكل أبعادهما الواقعية.

وما أن أطل عصر الانارة حتى حمل في طياته أفكاراً مضيئة، تجديدية تتصدّى للأفكار التي جسّدتها الفلسفة الجمالية الارستقراطية الرجعية. وإذ بادموند بيرك وهوغارث ولسينغ وهردر وسواهم يعارضون ما حملت الجمالية الارستقراطية من الأفكار الرجعية مؤكدين مبدأ تعارفوا عليه وهو القائل بانطلاقة الفنون كلها من واقع الحياة الاجتماعية ولا تنفصل عنها إطلاقاً.

كما أن رؤية الجمالية الماركسية لاحظت أن حل مشاكل الاستيطيقا على طريقة «كانط» و«شلنغ» و«هيغل» كانت سبباً لأمثال هؤلاء الفلاسفة أن يقعوا في مطبّات قادتهم الى مواقف مثالية حتّمت على علم الجمال أن يلازم بالضرورة تناقضات لم يقدروا الخروج عن دائرتها الخيالية. بينما استطاع مفكرّو الاشتراكية وهم نخبة من أبرزهم هرزن وبلنسكي وتشيرنشفسكي أن يبددوا مثل هذه التناقضات بنفيهم لها ومعالجتهم عن وعي واقعي المشاكل الجمالية. فاستطاع هؤلاء وسواهم أن يرسموا خطاً لإبداع وجه جديد للاستيطيقا لأن تكون أكثر ديمقراطية وثورية في آن معاً. ثوريتها نبعت من قوانين واقعية في الفن، وارتكزت على إيديولوجية شعبية تعارض مبدأ الفن للفن، فأضحت تلقائياً تقدمية أتاحت للواقعية النقدية أن تُرْسي دعائم نظريتها على منهج فني متقدم.

لقد كان دور الماركسيين في تطوير هذا العلم من خلال رؤاهم اليه على أنه يبحث في مفهوم حول فهم الانسان الجمالي للعالم الذي يعيشه أو الذي يحيط به بناء لقواعد مدروسة، منتظمة؛ إذ يهتم هذا البحث بدراسة فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه؛ كما يدرس ذلك الدور الاجتماعي المتبدِّل الذي يقوم به الفن في المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الانسان وفهمه للعالم. وبناء على خلاصة لهذا المفهوم أوجزت الماركسية فهمها لواقع الانسان الجمالي والعالم المحيط به بموضوعات تتحدد بما يلي:

١ ـ دراسة العنصر الجمالي في الحقيقة الموضوعية.
٢ ـ دراسة طبيعة الجمال الذاتي/ جمال الشعور.
٣ ـ دور الفنون في دراسة العنصر الجمالي وطبيعته على ضوء مادي ملموس.

أما الخلاف المبدإي الذي قام بين المفاهيم الجمالية للمادية الجدلية ومفاهيم الجمالية المثالية من جهة ومفاهيم الجمالية للمادية الميتافيزيقية فانه يتخذ موقفاً مغايراً جداً منها: أولاً إن الماركسيين يؤكدون على أن الأساس الموضوعي لادراكنا لظواهر الجمال في العالم المحيط بنا هو شرط أولي، من رؤية تعتبر هذا الأساس الموضوعي هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للانسان. وفي تداخل هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للانسان وقواه الابداعية المنتجة القادرة على تغيير الطبيعة والمجتمع، تنمو هذه القوى وتتطور في اتساق شامل وحرية تامة..

ومما جاء من أحكام جمالية لدى الماركسيين مقولات جمالية أبرزها: الجميل والقبيح، النبيل والمتواضع، التراجيدي والكوميدي، والبطولي والعادي السوقي (Vulgaire).

إن هذه المقولات لا بد من مواجهتها خلال الادراك الجمالي للعالم في حقل تجاربنا وفي مجالات وجودنا الاجتماعي في إطار حياتنا الانسانية عبر عملية الانتاج والاجتماع والسياسة والثقافة وفي نظرتنا للطبيعة كما تواجهنا في كافة قضايانا الحياتية اليومية.

أما علاقة هذه بالنمو الذاتي لمثلنا الجميلة الشعورية والذوقية والفكرية وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالي فإن الجمالية الماركسية ترى أن هذه كلها انعكاسات حقيقية عن تداخل العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية بمدى تأثرنا بواقع نعيشه؛ فيؤثر بنا إما أن يعكس في نفوسنا الارتياح أو العكس. إن الشعور بالمتعة أمام مظاهر الابداع البشري ما هو إلا التقدير والاعجاب لهذا الانسان الخلاق. لأننا إذ نقدر صراع هذا الانسان من أجل نصرة

الأهداف النبيلة التي تحقق حرية الانسان وسعادته وهذا ما يترك الارتياح والعجب به، وبالمقابل تتقزز نفوسنا وتشمئز لما هو قبيح أو وضيع وهذا هو مصدر كره لأعمال تحط من قيمة الانسان باستعماله ضد أخيه الانسان أساليب الاضطهاد والقهر والقمع والظلم لمن هو أدنى منه طبقة!

من هذه الخلاصة يمكن إعطاء الصورة لمفاهيم الجمالية الماركسية بشكل موجز. إن الماركسية تقدر عالياً عملية الفنون وحركة الابداع الفني لأنهما جزء منها. أما مجال الاستطيقا الماركسية فهي ميدان ابداعي وعمل خلاق يصدران عن توافق مبدإي لقوانين الجمال والاحساس بالشعور الفني والتأمل الفكري. والنظرية الماركسية تنبثق رؤيتها للفن على أنه « صورة خاصة من صور فهم الانسان للعالم، وهي تدرس المبادىء العامة لموقف الانسان الجمالي إزاء الحقيقة الواقعية، وهي علم إيديولوجي مثلها في ذلك مثل الفلسفة، فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالي وبين الوجود الاجتماعي والحياة الانسانية على وجه العموم »[1].

إن علم الجمال الماركسي اتخذ المادة منهجاً ليستخدمها في الكشف عن طبيعة هذه العلاقات. كما تبحث عن الأوجه المختلفة لكافة الفنون باسلوب علمي لاظهار طبيعة هذه الفنون و« نشأتها الأولى وعملية الابداع الفني، وصلة الفنون بالصور الأخرى للوجدان الاجتماعي ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجماهير الشعب، وبحياته الواقعية والقوانين التاريخية التي تحكم تطور الفنون، ومميزات وخصائص الصورة الفنية، والعلاقة بين الشكل والمضمون في الفن، والمنهج الفني والأساليب والطرق الفنية »[2].

ومما لا تخفيه الدراسية الجمالية للمادية الجدلية من موضوعات فإنه يدور في معظمه في إطار المبادىء الأساسية للواقعية الاشتراكية إذ أنها تسلط الأضواء على دورها الاجتماعي المتطور في بناء المجتمع الاشتراكي الذي يؤدي بالتالي

(١ ـ ٢) أنظر: د.م.ع. أبو ريان فلسفة الجمال ص٥٨ مصدر سابق نفسه.

لبناء المجتمع الشيوعي. من هذا الأساس الهادف ترتكز الجمالية الماركسية في تحليلها العلمي على عمق في تقييم العلة والمعلول من أجل الوصول الى نتائج خيّرة يشكل فيها الموضوع إطارها الجمالي لتتوجه بالتالي الى تربية النشء وتنمية المشاعر الفردية في بنية الانسان وذوقه نحو التطور من أجل الوصول الى تكامل جمالي في المجتمع ليتحول عن طريقه هذا المجتمع من مجتمع متخلّف الى مجتمع متطوِّر متقدم. تتعانق فيه المباديء من أجل رقي الطبقات المسحوقة الى واقعٍ مرضٍ. وبذلك ترتبط الجمالية الماركسيّة بالمباديء الأساسية للمادية التاريخية من خلال الفهم الصحيح لتطور واقع المجتمع الانساني عبر صراع الطبقات.

بعدما ربط ماركس جميع الظاهرات الإنسانية بالعلاقات الاجتماعية؛ حدد انجلز تلك العلاقة بقوله « إنّ التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي والفني الخ، يقوم على التطور الاقتصادي. بيد أنّ جميع تلك البينات تتفاعل في ما بينها وتقاوم الركيزة الاقتصادية أيضاً. ليس الوضع الاقتصادي هو العلة، إنه ليس وحده نشيطاً وما تبقّى نتيجة مطاوعة ليس إلّا، بل هناك عمل متبادل على أساس الضرورة الاقتصادية التي تفضي دوماً في النهاية إلى التغلّب ». لقد ظل الفن والأدب ـ رغم مقام الأقتصاد في المفهوم الماركسي ـ ممنوحاً استقلاليته النسبية. فقال عنه بيلنسكي إن «الفن هو فترة استراحة لدى الواقع؛ وبالتالي فإنّ دوره لا يقوم في تصحيح الحياة أو تجميلها، بل في إظهارها كما هي في الواقع». وغوركي قال: إن الجمالية هي أخلاقية المستقبل » بينما رأي تشرنشيفسكي يؤكد على أن « الجمال هو الحياة » أو أقله، « الحياة كما يجب أن تكون ».

ظلت الجمالية الماركسية في مسارها التنظيري مع الباحثين حتى أرست الواقعية الاشتراكية مفاهيمها كمدرسة عام ١٩٣٤ عندما انضوى نقاد الجمالية في هذه المدرسة في الاتحاد السوفياتي وخارجه، منهم من التزم بقواعدها ومنهم من راح يقيس الفن على هوى مداركه الذوقية وفهمه الموضوعي للجمال كما فعل بلخانف وجوج لوكاش، وروجيه غارودي وسواهم.

الفصل التاسع

المرحلة الثامنة

مرحلة الاتجاهات المتنوعة

مذهبية التنوّع في علم الجمال الحديث

إن توزيع المراحل الذي اعتمدناه في بحثنا هذا، لا يتفق والتقسيم الذي اعتمده كروتشه؛ ولا حتى ذاك الذي اتبعه دني هويسمان في مؤلفه «علم الجمال». إن المراحل التي اعتمدها كروتشه في تقسيم تاريخ علم الجمال حصرها في ثلاث:

١ ـ عهد ما قبل «كانط».
٢ ـ والعهد «الكانطي»
٣ ـ علم الجمال بعد «كانط».

أما دني هويسمان فقد اتبع في توزيعه طريقة، أكثر حداثة توشك أن تأخذ مفهوم المنهج لما تتسم فيه من وضوح، عبر معادلة العصور التي مرّ بها تاريخ علم الجمال؛ فجاءت في إطار الباب الأول من مؤلفه المنوّه عنه كما يلي:

١ ـ الأفلاطونية أو العصر الاعتقادي؛ وهو فصل يضم في أبحاثه ثلاثة اتجاهات.

أ ـ الأفلاطونية.

ب ـ الارسطوطاليسية

جـ ـ الأفلاطونية الجديدة.

٢ ـ « أما الفصل الثاني ففيه: الكانطية أو العصر الانتقادي، وفيه أيضاً ثلاث نقاط هي:

أ ـ أسلاف كانط.

ب ـ كانط.

جـ ـ ما بعد« كانط ».

٣ ـ وفي الفصل الثالث: الوضعية أو العصر الحديث ويشتمل على:

أ ـ علم الجمال العلوي.

ب ـ علم الجمال السفلي

جـ ـ علم الجمال من أسفل الى أعلى أو مستقبل علم الجمال.

إن تقسيم هويسمان، جاء على ضوء الرؤية لمفهوم العصور؛ لأنه تجاوز اتباع التقليد معتبراً الأفلاطونية صفة للعصر الاعتقادي مع احتفاظه بدور سقراط كمؤسس؛ لكن الريادة لأفلاطون. أما دور الأرسطوطاليسية فقد أعطاه ميزة النضج في النقد كمنهج أكثر موضوعية. وإذ بالقرون الوسطى لا ترغب نهجاً بعيداً عن الروحية الأفلاطونية فأضفى عليها صفة الجدّة. ولدى انتقاله للمرحلة الثانية التي يمثلها « كانط » فقد أعطاها صفة العصر الانتقادي؛ وهي تمثّل أسلاف « كانط »؛ لكن العظمة كصفة لا تصح إلا له / « كانط » لأن الدور الذي تجاوزه وقام به كان مميزاً. وهنا نراه يتغاضى عن دور ديدرو المؤسس البارز للقواعد الجمالية والنقدية والواقعية والاجتماعية والفكرية التي كان لها الحقول الواسعة في تكوين مفاهيم جديدة في علم

الجمال. والتيار الواقعي الذي بناه أتباع ديدرو من بعده كان له الموقف الحازم في وجه التيار المثالي الذي أسسه « كانط » ولحق أتباعه منهجه من بعده أو من سار في فلك فكره المثالي الهيولي/ الميتافيزيقي!/ إتّباع مدرسة الفن للفن.

إن إعادة النظر، في تقسيم المراحل، التي اجتازها تاريخ الفن الجمالي، في بحثنا العتيد، جاء من رؤية القيمة والمفهوم لحركة الابداع/ وحركة التاريخ المتداخلة في تفاعل الحضارة الانسانية.

كما أننا لا ننسى الأرضية التي ينوي الباحث تشييد مداميك بحثه عليها. من هنا أُثر أن يكون تاريخ هذا الفن مقيّداً بمنهج علمي دقيق بلغت مراحله حتى الثمانية في إطار تسعة فصول.

لقد تـركّز البحث عند كروتشه وهويسمان/ تقريباً على « كانط » دون سواه! وهذا ما لا يمكن إنكاره؛ لكن التغاضي عن الاتجاهات الأخرى لم يقبله بحثنا لسبب وجيه جداً، هو: محض علاقة التأثير لكافة الاتجاهات على توجيه المدارس والأنواع الأدبية التي سيبحثها البابان/ الثاني والثالث. إذن لا يمكن أن يسلّط الضوء على المثالية وما ينجم عنها من تيارات أدبية؛ دون الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والسريالية والرومانسية، والكلاسيكية الجـديدة، والوجودية، حتى التصويرية وما شابهها... ! فإطلاق الشمولية في بحثنا لا يتيح لنا الفرصة لأن نلم بدقائق الفوارق الفنية في جوانب المنهج. وديدرو أضحى قاعدة قبل « كانط » كما جاء التنوّع الذي وزّعته مؤثراته على صعيد الفن. . علماً أن « كانط » كان قد استطاع أن يؤثر في حقل إبداعه حتى دعي بأبي الجمالية الحديثة. والكانطية ستبقى في التاريخ الجمالي المرحلة الحاسمة في إظهار الجمال كما مرّ ذكره في نقده للحكم الخالص و« الثالث ».

لقد استطاع « كانط » أن يجمع المعارف التي جاء بها أسلافه وما قاله هويسمان يؤكد صحة هذا القول إذ أن « المذهب الكانطي بكليته موجود بالقوة لدى المؤلفين الأولين ».

هوذا التحديد البيّن للظاهرة الجمالية عند « كانط » وهو أحد الأسباب في إبداعها .

أما كروتشه فقد حصر تقسيم تاريخ الجمال بـ « كانط » وما قبله وما بعده . فتحديده لم يأت واضحاً إلا من خلال نقده . فأعطى مرحلة الحداثة لعلم الجمال « الصفة الوضعية/ من الجمال العلوي الى الجمال السفلي ليصل الى رؤية /تصوّره لمستقبل علم الجمال.

أما الطريقة التي اتبعتها هذه الدراسة في معالجة علم الجمال من خلال الرؤية الزمنية التي تخدم الأداء الفني الذي يضيء منهج الأنواع والمدارس الأدبية؛ فقد جاء تقسيم المراحل بناء لواقع كل مرحلة تاريخية تستشرف نوافذها على الظروف الموضوعية لتطور الحضارة، ثم قياساً على أصالة المفاهيم التي انعكست من حركة التاريخ والمجتمع ليواكبها حركة فنية ذات بنية إبداعية جاءت بعد صراع ساد الحق فيهـا للأفضل/ الأنسب من حيث تجانسه مع جدلية الحركة وضرورتها في الزمان والمكان.

من هذه الرؤية بالذات تخرج هذه الدراسة مع مراحلها الثمانية لتحمل تداعيات فنية لمنهج متكامل، علاقته مرتبطة بموضوع الأنواع والمدارس الأدبية الذي سيأتي البحث عنه في بابين: تتّسع فصولها وتتشعب في موضوعات شتّى .

فالمرحلة الأولى في هذا الباب « بكارة علم الجمال في عصره الطفولي » ستجد لها انعكاساً موضوعياً في الباب الثاني على الفكر والفلسفة والفن عند اليونان والبابليين والرومان من خلال عطاء شعراء هذه الحضارات في شعر الملاحم. وهنا يمكن أن نستنتج المفهوم الأفلاطوني في « المحاكاة » والفرق بينه وبين مفهوم أرسطو لنصل الى القيمة التي حللها نقداً أرسطو لواقع المأساة من جهة وفي الشعر/ الملحمة من جهة أخرى. وقد ينطبق نفس التفاعل لينتقل الى الرومان ويصبح هوراس وفرجيل/ أرسطو جديد وهوميروس كذلك.

بينما نجد انعكاس المرحلة الثانية /« كلاسيكية القرون الوسطى/ العصر

الاتباعي، الامتداد الجديد لأفلاطون » النقلة الجديدة بشكل آخر إنما يدور في جاذبية اليونان مع دانتي وملتون في ملاحمها ثم تمتد هذه العدوى حتى تشمل معظم ناظمي الملاحم في أوروبا عصرئذ كما جاء في قصص القدماء، وقصة طروادة، وقصة اينياس، وقصة طيبة، وقصة الاسكندر، ثم قصص البريطانيين وقصة تريستان، والمنظومات القصصية القصيرة وسواها حيث تتم معالجتها جميعاً في الفصل الحادي عشر من الباب الثاني مع ذكر أسماء مؤلفيها.

أما المرحلة الثالثة « المرحلة الانتقالية/عصر التجاوز والابداع » فانها ولا شك ستساهم في دفع الأدب لتطوير النوعية فيه وخلق المناخ التجديدي لابتكار جديد من الفنون التي سترسم الخطوط الجديدة في آداب أوروبا، وهذا ما سيعالجه الفصل الثاني عشر من منظومات تعليمية الى فنون ساخرة بقوالب رمزية واستعارية تحمل الطابع النقدي بصور مختلفة؛ على ألسنة الحيوان وما شابهه، حتى ظهور الطابع الكلاسيكي في الأدب مع راسين وكورنيّ وموليير وشكسبير وسواهم على ضوء منهج ديكارت.

بينما المرحلة الرابعة/ « عصر الصراع المذهبي، ظاهرة التيارات الفكرية والنقدية »: والمرحلة الخامسة/ « ظاهراتية الحداثة في الفن والجمال مع ديدرو و « كانط » . إن الفنون ههنا سوف تتضارب فيها الآراء للشرخ الذي أحدثه الجدل بين الواقعية والمثالية. فالواقعية ستجد لها ما يبررها وأيضاً المثالية. هذه تفرز الواقعية ثم السريالية، التي تأثرت بالتحليل النفسي الفرويدي، بينما البرناسية ستوجه مثالها نحو معالجة الفن من أجل الفن.

أما التوجه الذي سيلحق ببقية المراحل: السادسة/ « علم الجمال في مرحلة الانفصام بعد « كانط » مع شلر، وفيخته، وهيغل، وشوبنهور، سوف يليه « علم الجمال الماركسي / نظرية المادية الجدلية في المرحلة السابعة فتلازمها الواقعية الاشتراكية والوجودية في الفن، وهنا تتم معالجة الفن على ضوء البنية الفوقية والتحتية من منطلق اقتصادي مادي عبر معالجة جدلية لواقع الحياة.

أما المرحلة الأخيرة/ « مرحلة الاتجاهات المتنوعة في علم الجمال الحديث » فإنها ترسم منهجاً جديداً لبنية النقد الحديث مع كروتشه و ت. س. اليوت، وبول فان تيغم، وسانت بيف، ثم يأتي دور المنظرين الحديثين أمثال جاكبسون؛ رولان بارت، تودروف، سوسور، والتوسير، وشتراوس، ولوكاش، وغريماس وغرامشي، وشومسكي، وغولدمان، وكريستيفا وسواهم. ولأن الفن والجمال ظاهرتان انسانيتان خدمتا / وتخدمان المجتمع؛ فقد وجدنا في الأدب تفسيرهما على أوسع مدى؛ من هنا وجدنا أيضاً أن الأنواع والمدارس الأدبية مجالها الرحب والطبيعي في ربط العلاقة الجدلية القائمة بينهما عن طريق انعكاس الحركة التاريخية لرصد هذه الامتيازات القائمة بين الفن والجمال والادب.

وبهذا نكتفي في دراسة علم الفن والجمال بتلميحات عابرة لاعلام كان لهم أثر كبير في إغناء النظريات الجمالية من الأسماء التي يمكن أن تضاف إلى ما ورد أعلاه: برغسون نيتشه، أما تولستوي ـ فسيأتي البحث عن نظريته وعرض رأيه في الفن. وروسكين، فاغنر أوغيست كونت، تين، سانت بيف، فيكتور كوزان وسواهم العشرات؛ نأمل أن تتاح الفرصة لاعادة النظر بدراسة أخرى تفي هؤلاء حقهم لأن نظرياتهم كان لها وقع مؤثر في توجيه الفن والجمال في عصرنا الحديث.

الباب الثاني

الأنواع الأدبيّة

الفَصْــلُ الأوّل

الأنواع الأدبية ومدارسها

حركة تبدّل في التاريخ والحضارة

هل يصح أن تكون التجربة اليونانية أولى مدرسة عرفتها الحضارة العالمية؟ سؤال يطرح ذاته في بداية البحث عن الأنواع الأدبية. من هنا يمكن القول بأن التجربة اليونانية في حقل الفن كانت غنية جداً لصفتين أساسيتين: الأولــى عراقتها في القدم والحضارة؛ والثانية لتجربة أعلامها في البحث والتحليل والابداع.

إذ أنّ صدى تعاليمها/ كأقدم مدرسة فنية عرفتها الحضارة العالمية جعلت من خصب عطائها في حقول العلم والمعرفة أن تكون صاحبة الرمز المنهجي في مضامير الجمال والفن والتاريخ والأخلاق والفلسفة والفكر والأدب/. إنها المدرسة التي حملت قوانينها الى العالم دون أن تصدر البيانات؛ بل أعطت المقاييس وخرجت من حقل تجاربها بمعادلات فرضت على البنية الحضارية ـ بعدها ـ رؤاها رغم طفولتها البكر في حيز الاستنتاج.

لقد تعاملت مع الانسان والكون من خلال حركة تتبدل في واقع المادة والتاريخ. . والحضارة. ونحن اليوم نتعامل معها علمياً ومنهجياً على ضوء أسسها

التي قاست عليها مبادىء الوجود في الحياة وما وراء الكون، مع الانسان في عالمه الداخلي أو الخارجي/ وكيف ذهب الانسان بالتزام المحاكاة في الابداع الفكري والفني والجمالي.

إن هذا لا ينفي التنويه عن حضارة كشفتها الحفريات والتنقيبات في بلاد ما بين النهرين/ العراق اليوم. لقد أظهرت النتائج للكشوفات التي استحصل عليها المنقبون تراثاً حضارياً لآثار مندثرة كشفت عن أسرار حضارة كانت رمزاً في التاريخ تحكي مجد السومريين/ الاكاديين/ البابليين؛ وتراثهم الفني والتاريخي والأدبي.

لقد حققت الحفريات التي بدأت عملها منذ مطلع القرن التاسع عشر وحتى اليوم، معلومات وحقائق أثرية بدّلت آراء كثيرة في تحليل وهمي/ تقديري لعلماء التاريخ والحضارة والأدب والفنون عن سبل الحياة الأكادية العريقة في قدمها، والتي كانت تفتقر هذه التحاليل لشواهد ثبوتية إلا ما ندر. ومن جملة ما وفّرت لنا هذه الحفريات معلومات عن ملحمة قديمة من المرجّح أن يعود تاريخها لعام ٢٣٠٠ - ٢١٠٠ ق.م./ عنوانها « جلجاس » سيخصص لها البحث فصلاً مقبلاً في هذا الباب بالذات؛ ليستوحي من حركتها نتائج نقدية تتحدث عن حضارة عريقة في التاريخ القديم.

أما تاريخها المعلن، فلا يفصله في القدم عن تاريخ ملاحم اليونان إلا بنحو ١٥٠٠ سنة تقريباً. لكن المدلول التاريخي قد أعطى صفة الأسبقية تصنيفاً لعراقة اليونان وتأثير علومهم وملاحمهم على حضارة الشعوب التي تعاملت معهم وأخذت عنهم فأضحى اليونان مصدر الثقة في النقد والقياس والتحليل والجمال على صعيد الفن وقواعده.

بعد كل هذا الاستدلال البنيوي يمكن الاجابة المتوقعة عن قيم اليونان ومقامهم الرفيع كتراث لا ينضب في شتى الحقول وقد زوّدوا بها أجيال الحضارات المتعاقبة بعدهم بما أنتجوه علمياً... ويكفيهم الفخر بأنهم كانوا رواداً سبّاقين في إحياء المعارف بعد تحليلهم لظواهر الكون والطبيعة والنفس

الانسانية. وبذلك يكونون قد أسسوا أول مدرسة في أكثر من مضمار بما فيها الفنون واخصّها الخطابة في النثر والملاحم في الشعر، والملهاة والمأساة وجعلوا لها ضوابط ومقاييس في موازين التحليل والنقد.

ترائية اليونان/ والحركة الابداعية

ما دام الحديث دائراً في إطار الفلك/ والجاذبية اليونانية وجب علينا، أن نتوجّه الى محيطهم في الدراسات الرائدة، التي تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة الاتجاهات، ومنها تتفرع أغلب المواقف والنظريات/ أو على أساس بنيتها ودلالتها تؤخذ المقاييس؛ نجد الضرورة تقضي بالعودة الى الأصل من هذا التراث المجيد.

لقد توقف الباحثون في أكثر من دراسة أمام البنية العلمية الشامخة التي سبق اليونانيون بها اكتشاف الفنون/ والفضل هنا يتوجه بالتحديد الى أفلاطون الذي بشّر به وبقدومه سقراط والذي سمّاه بالإله القيم على فكرة الفن والجمال! وهو بالذات صاحب الوعي المثالي في رؤية الجمال. لقد جاء بعده من استطاع أن يفسِّر الجمال والمحاكاة بوهج فلسفي تحليلي مبني على النقد الموضوعي؛ ليصبح به التراث اليوناني قائماً على قوائمه الثلاث: سقراط رأس المثلث وقاعدته المنفرجة أفلاطون وأرسطو. وبالأخير استقرت الفلسفة /والنظرية التي اعتمدتها أوروبا الحديثة ومنها خطت نحو التطور في اكتشاف علومها.

لقد أضاء الفكر اليوناني رؤية القاعدة للبنية الفكرية، والمادية التي على أساسها بنت أوروبا مدارسها الحديثة. إن كان لليونان فضل الريادة لم يزاحمهم عليها أحد، عصر ئذ. بل بالعكس، فقد أعطوا على مرّ العصور للعالم دون منّة حتى أضحى التراث العلمي منهلاً لمن أراد التزوّد من خيراته، الزاخرة سواء في الفلسفة أم في الأخلاق، في علم الاجتماع أو في الأدب/ الذي

أضحى مصدر شهرتهم الفنية. أضف إليها ملاحمهم التي تحوز على قدر كبير من الاحترام للعبقرية الفذّة التي لا تضاهى في إبداعها؛ وبالتحديد، ما قدمه في هذا المضمار هوميروس في ملحمتيه الشهيرتين: الألياذة Iliade والأوديسه Odysée.

لقد ورث الرومان منهجية اليونان، فأبدعوا بعدما تعلّموا أسرار الفنون. وإذ بهم يحملون لقب تلامذة اليونان ومتممي فنونهم/ في النقد هوراس الذي سار على خطى أرسطو، وفي الشعر بوبليوس فرجيليوس مارو Publius Virgilius Maro السائر على خطى هوميروس وصاحب ملحمة الانياذة L'Inéide ويعود الفضل له في توضيح ما كان غامضاً في نهاية الألياذة ابان حصار طروادة الشهير.

أما إذا كشفت إلياذة هوميروس تاريخ الحضارة اليونانية وقدّمها للعالم إرثاً فخماً؛ فانياذة فرجيليوس، قد كشفت للعالم نفسه عظمة أوغسطس قيصر/ أحد أباطرة الرومان، ومنجزاته العمرانية والحضارية، وما شابه ذلك.

إن عمالقة الابداع في هذه الأطر الفنية، سواء كانوا من اليونان، أم من الرومان، أو من السومريين، فإنهم نهجوا على قواعد إنسانية تنازعتها، عوامل الخلق، الى جانب الشهرة في اظهار عظمة الشعوب التي انتجت مثل هذا السلف لخلف ظل أميناً، ومخلصاً لما رسمه من سبقه. وإن كان هؤلاء الأسلاف/ المؤسسون لأكبر صرح فني، فأبناء الحضارة الأوروبية الحديثة خير خلف لأجدادهم لأنهم عرفوا كيف يبنون الفن والعلم والأخلاق وعلم الاجتماع والفلسفة على ضوء الابداع الحديث في هذه المضامير البارزة /وكان في مقدمتها الأدب. هذا الفن الذي يعتبر بحق أحد الفنون الأساسية في علم الجمال بكافة أنواعه النثرية والشعرية/ من الرواية الى المسرحية، ومن القصة الى الخطابة، ومن المقالة الى الملحمة، فالمأساة والملهاة حتى الديثرمبوس!

ولو لم نأتِ على ذكر حضارتنا في سياق البحث عن القيمة الابداعية نجد أننا في هذا الاطار كنا مقصّرين وسيلي البحث عن ذلك: لأن تاريخنا التليد لم يعر اهتماماً لما شغل اليونان العصور الطويلة في تحليل العالم ووضع المفاهيم له من خلال رؤاهم أو مقاييسهم المنطقية له. وإن واجهنا الحقيقة بقول صريح، لا يعني ذلك انتقاصاً من تراثنا الفني، وقد يتفق الرأي هنا مع كبار نقادنا ومفكرينا الذين سبق لهم معالجة مثل هذا البحث بنقد بناء ومنهم سليمان البستاني وبعده بزمن طه حسين وسواهما.

أما السبب العائد لخلو الأدب العربي من الأنواع الأدبية التي مّر ذكرها عند اليونان، والرومان، والسومريين، فهو عائد لظروف كوّنت طبائع أسلافنا وركّبت فيهم الميزاجية التي صنعوا من خلالها أدبهم.

فالشعر العربي، قد خلا من الملاحم، لكن بعضاً من شعرائه قد تلمّس بعضاً من ملامحها الفنية فجاءت في شعره عفو الخاطر دون تعمّد؛ مع شعراء أمثال عنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، والحارث بن حلّزة والمتنبي، وسواهم. إن بعضاً من الصور التي جاءت في معلقات وقصائد أمثال هؤلاء، كانت تبشر بقفزة نوعية لانتقال الشعر العربي من الغنائية الصرفة إلى شعر من نوع جديد يشارف في أدائه الفني ليطل على مضاهاة شعر الشعراء في الأمم الراقية التي تتاخمهم حدود الأرض أو تحيط بهم! لكن هذا التقصير، حاول شعراء في العصر الحديث أن يملأوا فراغه. وممن حاول في نظم شعر الملاحم بولس سلامة في مطولته «عيد الغدير» و«عبقر» لشفيق المعلوف، و«قدموس» لسعيد عقل و«ملحمة العرب» لحليم دموس، و«عمرية» حافظ إبراهيم و«علوية» محمد عبد المطلب، و«بكرية» عبد الحليم المصري، و«خالدية» عمر أبو ريشة، وأيضاً «محمد» له - و«الألياذة الإسلامية» لأحمد محرم، و«أرض الشهداء» لابراهيم العريض وهي تصف

مأساة فلسطين. . وبهذا الصدد يقول أنيس المقدسي حول موضوع الملحمة « . . . وقلّما نجد لها أثراً يذكر في الأدب العربي القديم. أما الأدب الحديث فقد أخذ يتوجه في هذا السبيل. وهو . . . ناجم عن يقظة العرب القومية منذ بدء هذا القرن والتفاتهم إلى أمجادهم السالفة. وليست أكثر الملاحم البطولية التي ظهرت حتى الآن إلاّ محاورات لم تستكمل نضجها بالنسبة إلى ما عند الإفرنج من ذلك » والقصد من كلامه أنّ كافة الأسماء التي وردت معنا من الشعراء قد حاول نظم الملاحم. لكنه يعود فيستثني بقوله: « على أن أفضل ما يمثل الملحمة الحقيقية في أدبنا الحديث كتاب « عيد الغدير » لبولس سلامة وهي قصائد شتى تقع في ما يقرب من ٣٥٠٠ بيت من البحر الخفيف ومداره على « أهل البيت العلوي » في أهم ما يتصل بهم منذ الجاهلية من مأساة كربلاء!!(١).

أما بولس سلامة فقد جاء في مقدمة ملحمته كتعبير عن موضوعه بقوله: « إن العروبة المستيقظة اليوم في صدور أبنائها لا حوج ما تكون الى التمثل بأبطالها الغابرين وهم كثيرون، على أنه لم يجتمع لأحد منهم ما اجتمع لعلي من بطولة وعلم وصلاح، ولم يقم في وجه الظالمين أشجع من الحسين »(٢).

وملحمة بولس سلامة تعتبر في « المحل الأول بين ناظمي الملاحم العربية، وترفع ملحمته الى مصاف الحسان من الملاحم الإفرنجية ». ويتابع المقدسي كلامه ليقول عن سعيد عقل: « وقد ظهر في الأدب الحديث اتجاه الى ملاحم من خارج الحياة العربية كملحمة قدموس لسعيد عقل وأمثالها »(٣).

ومن المتعذر أن نستعرض بعضاً من نماذج الأعمال الشعرية لأمثال من

---

(١) أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ط ٥ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ص ٣٩٤ ـ ٣٩٥.

(٢) بولس سلامة: عيد الغدير ـ المقدمة ص ٢٤.

(٣) أنيس المقدسي رجع سابق نفسه ص ٣٩٥.

سبق ذكرهم؛ لأن المجال لا يسمح لنا بذلك؛ لأسباب منهجية!

وخلاصة القول في هذه الزاوية بالذات؛ إننا مهما توسعنا في تطلعاتنا نحو فن الملاحم سنجد له العبر الكثيرة؛ لأنه يطالعنا على تاريخ الحضارة الفنية عند الشعوب. وشعر الملاحم يأتي عميق الجذور يحمل المآثر البشرية التي تحاكي في أفعالها البطولة والنبل والخوارق. كما نجد أيضاً مآثر أخرى وبموضوعات فنية أخرى منها الشعر ومنها النثر، منها الغناء والموسيقى، ومنها التصوير والرسم، حتى النحت والخط وما شابه ذلك.

هوذا بالذات سيكون ميدان بحثنا عنه ـ كما سواه. من هنا حري بنا أن نقف أمام مبدعيه، لأن محاولاتهم تستحق الدراسة والتحليل لما في أعمالهم من عبر مفيدة واجلال في المواقف. فعلى ضوء المعطيات المادية لمثل هذه الفنون ولتداخلها العملي في حياتنا، وتفاعلها الوجداني في رقي حضارتنا إننا سنحقق في مدى تأثرنا فيها لعلها تتحقق لنا الفوائد المرجوة في دراستنا العتيدة.

التيارات الحضارية/ ثورة بمفهومها الفلسفي

كما أن الفكرة الموجهة في مجرى التيار الحضاري، هي الثورة بمفهومها الفلسفي، لا بد أن يكون العمل حجارة لمداميك البناء الحضاري ذاته، فالشحنات الشعورية فيه تكون الدافعة الى العمل والتقدم في سائر الميادين.

وعلى أي حال ما دامت الطاقات لا تتولد الا بحوافز دائمة من شعور حماسي متوثّب، فلا يستثير الشعور وينظم انطلاقه ويكتل باقاته سوى الفن: شعراً ونثراً، غناء وموسيقى وإلى ما هنالك من هذا القبيل.

فمنذ فجر التاريخ عرف الانسان الفن، يترنم به غناء، فيخفف عنه عناء الجهد في العمل ويرسله قوياً عنيفاً فيهزّ به كيان العدو في حلبة النضال وساح المعارك والقتال ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب وأسوة المحبوب.

إذن ليس الفن لهواً أو لعباً عابثاً كما توهّم بعض المفكرين، ولكنه مفجّر

الطاقة الحيوية الخلّاقة والباعث على العمل والتقدم، بل هو مبدأ الحياة وسرّ تفتّحها. ونحن بهذا الصدد إذا كان لا بد من دراسة منهجية لأقدم مدرسة أدبية من خلال فنونها فاليونان يمثلون الشحنة الأولى في تشكيل التيار الحضاري السبّاق في هذا المضمار. إذ أنهم كانوا سباقين ـ كما سبق وذكرنا ـ كذلك لوضع أول أسس للفن والجمال على يد فيلسوفهم أفلاطون. كما وضع أرسطو أصول النقد وقواعده في مؤلفه الشهير «فن الشعر» وأثر هذين الفيلسوفين أرسى تيار الأدب أسسه على معالم مدروسة عبر تطوره التاريخي مع الرومان والأوروبيين والهنود والصينيين والفرس والعرب!

ولئن جاءت صور هذه الفنون مع اليونانيين لم تبق ضمن طابعها المرسوم بل تخطته مع التطور العقلي والعمق الفكري فارتقت معهم ومع سواهم يرقي شعرهم ونثرهم. إنما عمق التفكير، والفن العقلي عند الاغريق جعلهم ولا شك ينتجون الفلسفة كما جعلهم ينتجون البحوث المختلفة في الاجتماع والسياسة والأخلاق وسواها.

نظرية الفن عند اليونان

منذ أفلاطون وأرسطو والأبحاث تكتب والمصنّفات تؤلف في ميادين النقد الأدبي حول المعاني والألفاظ والقواعد والأصول لهذا الفن أو ذاك. إنما من الممكن أن يوضع في هذه المصنفات والمؤلفات حدّ فاصل بين دورتين تاريخيتين: دورة طويلة تمتد الى نهاية القرن الثامن عشر، ودورة لم تزل تكتب آثارها حتى اليوم.

أما الدورة الأولى فلم يتحول فيها النقد الى دراسة منهجية علمية دقيقة إذا استثنينا أرسطو، الذي كان يتمتع بقدرة هائلة من الحس الثاقب والبصيرة النافذة؛ بحيث استطاع أن يضع للمأساة اليونانية نظرية كاملة. أما غيره من نقاد هذه الدورة فقد ظلوا يبدأون ويعيدون التكرار فيما بعثوا من أحكام على

المأساة والشعر عامة[1].

إذا كان ولا بد لمثل هذا التصنيف لأرسطو تلميذ أفلاطون، حرّى بنا أن نعرف نظرية المعلم؟.

أفلاطون وفلسفة الجمال:

يعتبر أفلاطون أول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال. فأقام للجمال مثالاً هو الجمال بالذات ذلك الذي يحتذيه الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس[2]. وتشير الدراسات حول هذا الموضوع على أن أفلاطون قد بدأ في نظريته باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسيّة وفي الأفراد حتى توصل اكتشاف علّته في الأفراد جميعاً. ومن ثم تسنّى له اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال « الجمال بالذات » في العالم المعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم أنه توصل الى الربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال.

ومن جهة ثانية نجد بأن أفلاطون كان يرى الفن مصدره الالهام وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربّات، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروي أنه كان لكبير الآلهة زوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربّات الفنون وتسميهن الأسطورة ـ The Muses ـ أي عرائس الشعر ـ كل ربّة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون، فللشعر ربة وللخطابة ربة وللدراما وللكوميديا ربة وهكذا[3].

---

(١) د. شوقي ضيف. « في النقد لأادبي » ـ دار المعراف بمصر ـ القاهرة عام ١٩٦٢ ص ٥.

(٢) د. محمد علي أبو ريان « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة »، دار المعارف بمصر ـ الاسكندرية ـ ١٩٦٨ ص ١٤.

(٣) د. محمد علي أبو ريان. « كتاب تاريخ الفكر الفلسفي » الجزء الأول ص ١٢٦.

وقد جرت العادة في الأكاديمية التي كان يعلم فيها أفلاطون ويلقي محاضراته أن يحتفل تلاميذه بعيد هذه الربات كل عام على شبه طقوس دينية موجهة الى الرّبات التي تمّ ذكرها. ومن المرجّح أنّ هذه الاحتفالات قد استمرت تقـام باحترام في كل سنة وفي نفس المدرسة حتى عهد جستنيان في مطلع القرن الثالث الميلادي. أما الأدلة التاريخية فتكشف أسباب منعه لمثل إقامة هذه الاحتفالات السنوية التقليدية ثم إقفال مدارس الفلسفة الوثنية وكل ما يمت لها بصلة بعدما آمن بدين النصرانية[1].

وكانت تتلاءم أعياد هذه المدرسة بطقوسها مع أيام الربيع عندما تكون الطبيعة مكسوة بأحلى حللها الخضراء وبروائع جمالها حيث تنتشي فيها الحياة بجميع صورها الانسانية والطبيعية ليصبح الارتباط واضحاً بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون، وبين طقوس الأورفية في أيامها يوم كان يحتفل اتباعها بعيد الاله باخوس اله الخمر وقطاف العنب.

وخلاصة القول أن تلك الاحتفالات ما هي الا التعبير الحسّي عن تلاقي السحر في روعة الاحتفال بظاهرات الجمال في الطبيعة وفي الفن.

ومهما يكن من شيء فاننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكّراً تعرّض للظاهرة الجمالية أو الفن قبل أفلاطون[2] أما ربات الجمال وفنونه ما هي إلا اشارات رمزية اسطورية في محاورات أفلاطون بحيث يظل مصدر الالهام الذي عنى به هو ناحية فلسفية في « الجمال بالذات ». لأن ربات الفنون الأسطوريات لسن إلا رموزاً معبّرة عن فكرة الجمال بالذات. وفي نهاية المطاف نجد أنّ مصادر الفن هي المثال المعقول للجمال بمعنى أن تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع وراء عالمنا وهو العالم المعقول. وكأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات وقيمته تحقيق بمقدار تحقق هذه

---

(١) راجع مصدر سابق نفسه ص ١٦.
(٢) م.س.ن. ص ١٦.

المشاركة وشمولها وعمقها ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ولهذا فإن أفلاطون يُعدُّ من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين[1].

إننا لا نستطيع أن نتوغل في أعماق هذا الموضوع أكثر: أولاً لعدم انزلاقنا في فلسفة افلاطون وسبر أغوارها وثانياً لئلا ينحرف الموضوع عن متناول أهدافه. إنما توخينا من هذه الدراسة ما يطل على أرضيتها وأصولها. إذ أنها تعتبر بمثابة القاعدة المادية لموضوع بحثنا؛ وبالتالي لا بد من التنويه عن أصل هام لدراسة المدارس الفنية ومنشأ ولادتها.

ولكن سرعان ما يمكننا تناوله لنتعرف الى جوانب هامة من فكر افلاطون المؤسس الأول لبنية المدارس في التاريخ نلاحظ على الفور أنّه قد تعرّض بشكل صريح في جمهوريته ـ المجلد الثالث ـ عندما تحدث عن تربية الأطفال نجده ـ مع احترامه للفن ـ يشير الى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من مدينته الفاضلة لأنه رأى بأن الفن يقلّد الطبيعة فيحسّنها، والطبيعة الحسية بحد ذاتها ما هي الا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء. ولهذا فان الفن في نظره وحسب قوله بالذات « محاكاة المحاكاة » وعلى أساس نظرته هذه لم يسمح أن يكون مثل هذا موضوعاً لتربية الشباب لأنه يعتقد بأن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وحثّ الغرائز ويحببونها الى نفوس الناس وإن ترك الأمر لهم في المدينة لأشاعوا الفساد والرذيلة في نفوس المواطنين. ثم يحذِّر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على غرار هوميروس. ثم يشير إلى ما يسوقه هؤلاء الشعراء من مدح ونفاق للأغنياء الأثرياء والحكام المتحكمين ـ من أجل المزيد من محصول أو عطاء ـ فإنهم بذلك يثيرون الغيرة والحسد في نفوس

---

(١) م.س.ن. ص ١٧.

الفقراء على الأثرياء، ثم يدفعون بطبقة التجار والعمال الى الشره والاسراع في كسب المال وتوفيره واكتنازه لكي يصبحوا بالتالي على شاكلتهم؛ ومثل هذه الظاهرة ان تحقّقت في المدينة يتحول هدف الصنّاع والتجار وأرباب المهن وأصحاب الحرف محصوراً في اكتناز الأموال حبّاً فيها ولذاتها وتكون آثارها ذات عواقب وخيمة منها انتشار الخداع وتفشّي الغش وكثرة التدليس بين سكان المدينة فتظهر عندئذ عملياً قلة تجويد الصناعة وتفسد الأعمال وتنهار المدينة وحصيلة هذه المساوىء يكون من ورائها الشعراء بالذات. ومثل هذا التصوّر قد ولّد لديه قناعة بعدم قبول كافة الفنانين/ الشعراء والموسيقيين والنحاتين والرسّامين والروائيين والراقصين، في مدينته الفاضلة باستثناء الفنون التي تكون موجهة إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشء ونصحه إلى الفضيلة وحب الخير والعلم.

وقف أفلاطون مثل هذه المواقف من الفن لسببين أساسيين:

أولهما: أن الفن ـ برأيه ـ ما دام يقلّد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الاجادة والاتقان. والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي، لهذا فاننا بغنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل فيكون عمل الفنان/ إذن، وهو التقليد عبثاً لا طائل تحته(١).

ثانيهما: يرجع أفلاطون إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الاسبرطيين وتنتهي بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضي الطاعة العمياء من المرؤوس للرئيس، ولهذا فإنه كان لا يريد أن تتدخل عوامل الاثارة والتصوير الكاذبين نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين، فتفسد عليه منهجه الصارم في التربية. إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن

---

(١) راجع: أفلاطون كتاب الجمهورية م ٢ ص ٣٢.

حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود[1].

إن مثل هذا الموقف لم يصدر عن أفلاطون قبل جمهوريته أي بمعنى أنه كان إيجابياً مع الفنون والفنانين في كل ما القاه من محاورات قبل كتابته مؤلفات الجمهورية. فكان قبلا عنده إيمان راسخ بأن الفن يتصاعد في سلم التطهر الى أن يصل الى المثل؛ وعملية الصعود الروحي / بمنظوره ترتقي من المحسوس الى المعقول.

وكاستنتاج عام أو خلاصة لقولنا: بالرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى متجهاً بفنه وشاخصاً ببصره نحو المثل الأعلى، إنما هذا المثل ليس شخصياً ولا ذاتياً بل أنه مثل أعلى موضوعي ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات. ومن هذا المنطلق بامكاننا تسمية موقف أفلاطون من الناحية الجمالية كان موقفاً موضوعياً مثالياً. أما التعارض الذي وقع في مواقف أفلاطون من الفن سواء في مجاوراته التي سبقت تحرير الجمهورية وموقفه منه أثناءها ففيه إشكال لن ندخل في مناقشته وأسبابه ومعلولاته.

أرسطو

إن أرسطو جاء النموذج المتطور لفلسفة معلمه المثالية حيث استطاع مناقشتها وتحويلها الى ذات موضوعية واقعية. لقد اهتم أرسطو بالخطابة والشعر على عكس استاذه حتى أضحى له مؤلف من ثلاثة أجزاء في فن الخطابة يتعرّض فيه الى طريقة الاقناع في الخطابة وأيضاً في الأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية حتى أنه حاول وضع نظرية قائمة على الفن الجدلي والتي تعتبر فرعاً للأخلاق والسياسة.

ولقد وجد أرسطو للفن وظيفة مزدوجة:

---

(١) مصدر سابق نفسه ص ٣٥.

الوظيفة الأولى: هي أن الفن يقلد الطبيعة ثم يتسامى عنها. وهذا ما ورد في كتابه «السماع الطبيعي» الجزء الثاني «الفصل السابع الصفحة الأولى».

بينما **الوظيفة الثانية**: في نظره ما هي الا احساس بالتقليد؛ إنما التقليد من خلال رؤية أرسطو ليس نقلاً للمظهر الحسي للأشياء، كما تبدو للفنان في الواقع؛ وبذلك يكون العمل تصويراً فوتوغرافياً للمرئيات. في الواقع يتوجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية أي لواقعها الذي تنبض به داخلياً، فيقدم الفن لنا نماذج وصوراً Types مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة. ولنأخذ الشعر الجيد كمثل ههنا فنجده يترفّع عن المعاني المحسوسة الملموسة المبتذلة، فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول ولكنه يتسامى عندما يريد أن يصوغ هذه المعاني الغريبة التناول صياغة لا تخرج عن حقيقتها ولكنها تسمو بها الى مستوى عال من الأداء العقلي والفني. ويرى أرسطو أن الشعر بذلك أكثر جدية وأكثر إيغالاً في الفلسفة من التاريخ(١).

أما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أربعة مظاهر هي:

١ ـ الترفيه والتسلية.
٢ ـ التربية الأخلاقية.
٣ ـ الشعور باللذة واملاء الفراغ بسماعها.
٤ ـ التطهير Catharsis

ومن الممكن أن تسخّر الأهداف الأربعة السابقة من أجل الفنون التالية كالتمثيل والشعر والموسيقى هدفاً لها، إنما من المستبعد أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفاً لها لأن الفنون لا يمكن أن تكون مجرد تسلية وكذلك

(١) أرسطو: كتاب الشعر الفصل التاسع ص د ١٤٥ ـ ١٤٦ ـ ١٤٧.

التطهير يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية. . . وفي حال قدّر للتطهير أن يتحقق نتيجة للتذوق الفني الجمالي فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية وبشيء من الرضى أو باللذة. ونظرية أرسطو في التطهير من المرجّح أنها تعود الى نظرية الطب المعاصر لزمانه. بينما نظريته في الشعر فترجع الى آراء بروتاغوراس السفسطائي وما قاله حول الايحاء الخطابي. وعلى كل حال إنّ موقف ارسطو من المرجح عائد من الناحية الشكلية إلى مواقف معلمه أفلاطون، لأن أفلاطون تكلم كثيراً عن المحاكاة ثم قال على أن الفن يحاكي الطبيعة. وكذلك أرسطو فقد حذا حذو معلمه بهذا الشأن. فقال بأن الفن يحاكي الطبيعة إنما ما بين الرأيين مفارقة ومعارضة. فالفنان إذ يحاكي الطبيعة برأي أفلاطون وخاصة في مواقفه الأولى قبل كتابته الجمهورية يرينا بأن الفنان ينقل الطبيعة كما هي ـ إن صح التعبير ـ بمعنى أنه يصور المحسوس كما يتراءى له. أما في الجمهورية فيتكلم عن الأصل المثالي للمحسوس. فالفنان عند أفلاطون يتجه الى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد الى المثال، والمثال ـ برأيه ـ ذو طبيعة تتجاوز وتعلو المحسوس، ولهذا سبق القول على أن موقف أفلاطون موضوعي مثالي. أما موقف أرسطو فإنه يأخذ اتجاها واقعياً بمعنى أنه يتقلّد هذا الواقع ولكن التقليد أو المحاكاة قد لا تأتي كما ورد عند أفلاطون بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع. فكأن ثمة تدخّل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب الى الكمال العقلي. ولهذا يمكننا أن ندعو موقف أرسطو المناقض لموقف أفلاطون المثالي بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدّ لها لكي تسمو عن الواقع، وفي نطاق الواقع أيضاً لا ترقى الى المثالية المتعالية لأن فاعلية الفنان تتأثر بالموضوعية بتدخل الفنان وأثره الشخصي إذ هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني.

وكاستنتاج مفيد على أن موقف الفنان عند أرسطو يتشابه بموقف الطبيعة ذاتها من حيث الصورة ولئن برزت حدود المكان من ضمن سياق الواقع الطبيعي ما بين الصورة والطبيعة فالفنان ولو حاول تقليد الطبيعة بعمله

ومهارته ومهما سما من الدقة لم يصل بالتطابق إلى عمل الطبيعة إذ أن عمله هذا لم يكن الطبيعة ذاتها ولو حاكاها على حقيقتها، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور، بل المحاكاة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فقط في عملية الخلق الفني[١].

ان نظرية أرسطو في الجمال قد لا تحدد مطلقاً معنى أو مفهوم الشيء الجميل إنما تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل وبيان خصائصه والاشارة الى حقيقته ووجوده كتظاهرة جمالية. وهذا ما يثبت أن تكون نظرية أرسطو للجمال غير محصورة في مؤلف خاص له بل إنه أظهرها بمواقف في كافة مؤلفاته، وأوردها في تعابيره المختلفة في كتبه المتفرقة سواء في الأخلاق النيقوماخية (Ethique à Nicomaque) أو «كتاب السماع الطبيعي» وكذلك في كتاب «الخطابة».

ولأن آراء أرسطو وأفلاطون بقيت تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية؛ حيناً تضيف إليها وأحياناً تحذف منها أو تقوم بتعديل عليها. ظلت الحال على هذا النحو أيضاً خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية كما ويلاحظ بصفة خاصة كيف كان الفن في هذه الفترة خادماً للدين كما كان مرتبطاً أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يحيد عنها[٢].

---

(١) د. محمد علي أبو ريان فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - دار المعارف بمصر - الاسكندرية ١٩٦٢ ص ٢٣ و ٢٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٤.

الفصل الثاني

وحدة الفن/ صلة الأدب بغيره من الفنون

سيتبين لنا بالشواهد والقرائن أن الأدب في نثر وشعر هو أحد أبرز الفنون التي سبق ذكرها في الصفحات الأولى. إذ أنه ليس من العجب ـ بعد ذلك ـ أن تتسع دراسة الأنواع وتتفرع الى مدارس، وبالتالي تتمحور في تيارات ومذاهب. وأما إذا قارنا الأدب بغيره من الفنون الجميلة فلا شك أننا سنجد انسجاماً قد ارتقى فيما بينها تاريخياً حتى وصلتنا على صورها وأشكالها ومفاهيمها الحالية. ولقد مهّدت لهذه النظرة لفتات تاريخية كثيرة في دراسة الأدب ومذاهبه وفنونه وأنواعه بالمقارنة لسائر الفنون الأخرى في شتى حقولها وعلى جميع أصعدتها. فارسطو في مستهل كتابة « فن الشعر » تحدث عن نظرية المحاكاة فذكر أنها تنطبق على الشعر وعلى غيره من الفنون. فيقول: « إن شعر الملحمة والمأساة وكذلك شعر الملهاة والديثيرامب، وموسيقى الناي والقيتارة،

في أكثر صورها، هي كلها في مفهومها العام أساليب للمحاكاة»[1].

لكنها تختلف فيما بينها - على أية حال - من ثلاثة وجوه، الوسيلة، والموضوعات، وطريقة المحاكاة، أو أسلوبها، حيث تتميّز في كل حال عن سواها.

فكما أن هناك أشخاصاً يحاكون أو يصوّرون، بفضل الصناعة أو بمجرد العادة، موضوعات منوعة بواسطة اللون والشكل أو عن طريق الصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر فهي في جملتها تحقق المحاكاة بالايقاع أو اللغة أو الانسجام مفترقة أو مجتمعة[2].

وما يلفت النظر الى ما جاء في مقدمة كتاب أرسطو ينبهنا لكيفية القصد الأرسطي من خلال جمعه في حديثه بين الشعر ومختلف الفنون ليطبّق عليها نظريته في المحاكاة. علماً بأن أستاذه أفلاطون قد سبقه - كما ذكرنا - الى الجمع بين الشعر والفنون في مختلف مصنّفاته.

وإن خطونا قدماً نحو العصر الروماني لوجدنا الاتجاه نفسه عند هوراس -Horace'، فيقول بهذا الصدد في مقدمة قصيدته «فن الشعر»:

«أي أصدقائي: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي الى عنق جواد أو أن يجمع في كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يمسكوها جميعاً برياش يستعيرها من كل ذات جناح أو أن يبني مخلوقاً نصفه الأعلى امرأة باهرة الحسن

(١) - (٢) Aristotle: Poetics. (Criticism. Ed by Mark Schorer and Others P. 199 New York 1958)

ينتهي أسفله بذيل سمكة بشعة سوداء؟[1]

ويقول في نفس المعنى إنما باتجاه آخر: « على مقربة من المدرسة الأميلية صانع رديء يشتغل بالبرونز فيصوغ منه أظفاراً، أو يحاكي به موجات الشعر الناعمة فإذا نحن نظرنا الى عمله سقطت قيمته لأنه يجهل صياغة الشيء ككل متحدّ »[2].

إلى أن يصل معنا لتوضيح رأيه في القصيدة فيقول: « شأن القصيدة كشأن الصورة. واحدة تعجبك لو وقفت بالقرب منها، وأخرى تأخذك لو وقفت بعيداً عنها. هذه تحب أن ترى في زاوية معتمة، وهذه تؤثر أن ترى في الضوء، لأنها لا تخشى تفحّص الناقد الثاقب. هذه أرضت الناس مرة واحدة وهذه تعرض عشر مرات فترضيهم كل مرة »[3].

إن هوراس كناقد عظيم احتفظ بحرصه أن يجمع بين الشعر والتصوير في دراسته النقدية للشعر وقد استعان بفن التصوير ليوضّح آراءه في الشعر. وقد شاعت هذه الطريقة فيما تلا عصر النهضة من قرون. ومثال على ذلك أن المحاولات التي ظهرت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر كانت متعددة للجمع بين الفنون والعلوم على أساس مبدإي. وقد ظهر في إيطاليا مصطلح جامع لهذا الغرض اسمه « فنون التصميم » Arti del Disegno « وفي فرنسا مصطلح آخر دعي الفنون الجميلة» 'Beaux arts» وقد عني هذان المصطلحان بفنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر.

أما عندما حل القرن الثامن عشر فقد سرت عادة اقتنع بها الفكر الفني على أن المحاكاة أو التصوير المثالي أنها مجموعة مترابطة فأخذ مصطلح الفنون

---

(١) و(٢): هوراس فن الشعر. ترجمة لويس عوض، ص ٧٠ و٧٢ و٩٠ القاهرة، ١٩٤٧.

(٣)هوراس مرجع سابق نفسه.

الجميلة يتخذ معناه الذي أمسى شائعاً أبّان القرنين التاسع عشر والعشرين. ومن أبرز الكتب التي ظهرت كنتائج عملية للفنون الجميلة بصفتها مجموعة مترابطة: كتاب الأب دي بو «Abbé Du Bos» عام ١٧١٩ بعنوان: «آراء نقدية حول الشعر والتصوير «Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture» لم يكتف مؤلفه بذكر الفنون المتفق عليها بل أضاف اليها: النحت والحفر والموسيقى. وقد تبع هذا الكتاب الرائد كتباً كثيرة لا مجال لذكرها هنا. إما ما وجد بين هذه الفنون فهو محاكاة الطبيعة الجميلة، حيث أدخل شارل بَتّو «Charles Batteux» في كتابه «الفنون الجميلة» على أساس مبدأ واحد) «Les beaux arts réduits a un même principe» الرقص ودراسة الموسيقى والشعر والتصوير والنحت كذلك. وقد تبع هذا المبدأ بعده مونتسكيو «Montesquieu» وديدرو «Diderot» ودالمبير «D'Alembert».

لقد نشر هؤلاء فكرة أن الفنون الجميلة ليست فقط مجموعة مترابطة وحسب بل ثمرة ابداع انساني. حتى جاء دور الكساندر فون بمغارتن «Alexander Von Baumgarten» كأول منهج فلسفي لهذه الفنون مستخدماً كلمة استيطيقا «Aesthetics» اسماً لها. وبعد عام ١٧٥٠ أضحى هذا الاسم علماً في فلسفة الجمال.

ويقول الدكتور محمد عبد السلام كفافي في إحدى محاضراته في الجامعة[١] «إن هذه النظرة العامة الى الفنون قد استتبعت بعض الدراسات المقارنة التي تبحث عما بين الفنون من التشابه، كما أنها كثيراً ما قادت الى الحديث عن أحد الفنون بلغة مقتبسة من فن آخر. من ذلك استخدم مصطلحات التصوير أو النحت في الحديث عن الشعر فتظهر مصطلحات مثل التلوين في القصيدة، أو التجسيم

(١) الدكتور محمد عبد السلام كفافي استاذ الأدب المقارن في جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٠.

في الصورة الشعرية وهكذا. ويتجلى هذا المعنى في مفتح قصيدة عن فن التصوير (شبيهة بقصيدة هوراس عن فن الشعر) نظمها المصور الفرنسي شارل الفونس دى فرزنوى «Charles Alphonse Du Fresony» بعنوان «A,rte De Graghica» وفيما يلي ترجمة لمطلع هذه القصيدة:

« إن القصيدة شبيهة بالصورة. وعلى هذا فالصورة يجب أن تسعى لأن تكون شبيهة بالقصيدة... إن الصورة كثيراً ما تسمى « شعراً صامتاً ». وكثيراً ما يسمى الشعر صورة ناطقة ». وبلغ الاهتمام بهذه القصيدة أن الشاعر الناقد الانكليزي درايدن «Dryden» ترجمها إلى الانكليزية في عام ١٦٩٥ وقدّم لها بمقدمة تتضمّن دراسة مقارنة للشعر والتصوير.

وقد مهد كل ذلك لدراسة أوسع قام بها الناقد الألماني لسينغ «Lessing» وقارن فيها بين الشعر والتصوير. وقد أطلق لسينغ على هذه الدراسة اسم لاوكون «Laokoon» وهو كاهن من طراودة لقي هو وأبناؤه العذاب بين براثن وحوش البحر. لقد كشفت بعض الحفريات في روما عام ١٥٠٦ عن مجموعة من التماثيل تصوّر هذه الواقعة.

كما أن فرجيل في ملحمته الإنياذة صور هذه الواقعة وقد وجد لسينغ في هذا مجالاً للمقارنة بين فنين مختلفين اشتركا في التعبير عن موضوع واحد ».

إن كانت محاولة لسينغ رائدة فلانها كانت أول مفارقة تفصيلية بين ما للشعر وللتصور من حدود المكان والزمان. فالشعر يجري في نطاق الزمان بينما التصوير في نطاق المكان؛ بمعنى ان التعبير عن الأجسام وحركتها تأتي في تعبير واضح مباشر وغير مباشر بينما نطاق الزمان يمكن تصوير الحركة تصويراً مباشراً واضحاً. ومهما يكن الشاعر وصّافاً دقيقاً لا يقدر أن يصل الى مستوى المصور في تحديد معالم الصورة الجسدية. فيصفها للسامع بكلام يكون الزمان عنصراً واضحاً في تكوينها فتتابع عنده الأوصاف حتى يكتمل الخيال الموحى بالصورة. بينما اللوحة بمقدورها أن تقدم للناظر في لحظة واحدة صورة مكتملة المعالم واضحة القسمات. فالشعر له ميزة التفوق على التصوير في وصف الحركة الى

أي مدى يريده الشاعر سيما وأنه حر في التنقل من مكان الى مكان بينما المصور لا يقدر أن يجمع في لوحته هذه الميزة لأنه يجمع في رسمه منظراً واحداً معيناً في وضع معين.

وبعد لسينغ تعاقبت التجارب فتأثر به شاعر المانيا الكبير غوته «Gœthe». ثم دأب فلاسفة الجمال بعد كانط «Kant» على الجمع بين الفنون الجميلة في نطاق دراسة واحدة تصلح أن تكون الفلسفة في حدود تفسيرها لجميع الفنون. ومن هؤلاء الفلاسفة هيغل «Hegel» وشوبنهور «Schopenhauer» الألمانيين وكروتشه «Crose» الإيطالي. هؤلاء جميعاً كان لهم أبحاث قيّمة حول علاقة الفلسفة بسائر الفنون. . إنما الناقد الإنكليزي صموئيل ريتشاردسن «Samuel Richardson» كان له أعمال ودراسات منهجية واضحة حول مشكلة التذوق الأدبي وقد أكثر من الحديث عن الفنون والتجربة الفنية حتى أنه كان يقرن تذوق القصيدة بتذوق غيرها من الأعمال الفنية التي تنتسب الى ميدان آخر من ميادين الفن المتعددة. ومن جهة أخرى ذهب أوسكار والزل «Oskar Walzel» لتطبيق تاريخ الفن على تاريخ الأدب إنما الذي توصل الى تحقيقها بعده هو ولفلن «Wôlfflin» في كتابه « تاريخ الفن »[١].

وما أن جاء العصر الحديث حتى توصل باحثو هذه الفنون الى استنتاجات تفيد، أن الفنون يفسر بعضها بعضاً من جوانب متعددة. وكثيراً ما تشرح الأعمال الفنية تصوير عمل أدبي معين والعكس. وهنا ظهرت لغة الفن لتلتقي مع لغة الأدب ضمن حدود مشتركة باحتفاظ أسلوب كل منها منفصلاً. ومن جهة ثانية نجد أن التأثير واقع ما بين رسام يؤثر على شاعر، أو شاعر يؤثر على موسيقى، والعكس أيضاً. فالموسيقيون كثيراً ما تأثروا بالشعراء أو بالأساطير الشعبية أو بالآداب القديمة. .

---

(١) Priciples of Art History (English; tr. by. M. Hottinger. New York, 1932

إن الموسيقي الايطالي الشهير مونتيفردى «Monteverdi» (ت ١٦٤٣) كتب ذات يوم موسيقى لأوبرا عن أسطورة يونانية قديمة تدعى أورفيو « Orfeo». والموسيقي الألماني غلوك «Gluck» (ت ١٧٨٧) كتب أيضاً موسيقى لأوبراعن نفس الموضوع. وعلى هذا الأساس نجـد أن السيمفونيـات ما هي إلّا قصائد في الأصل ولحنها أصحابها كما استوحوها من الشعـر وحوّلـوها إلى أنغـام وتريـة. وإن الموسيقي الإيـطالي فيردي «Verdi» (ت ١٩٠١) قـد تناول العديد من مسرحيات شكسبير الشاعر الانكليزي الشهير. فكتب أوبرا عن عطيل وأخرى عن ماكبث. كما كتب فرانز ليست «Franz Liszt» الموسيقى المجرى المتوفي (١٨٨٦) عدداً مثل هذه القصائد بأنغام موسيقية وكذلك شتراوس (ت ١٩٤٩) وسواهم. إن موسيقاهم ما هي بالواقع الا قصائد لحنية. هذا يعني أن قصائدهم إن لم تكن مكتوبة في الأصل شعراً؛ ثم تمّ تلحينها لتصبح تسميتها القصائد اللحنية. إن هذا الاستدلال خير دليل على الربط بين فني القصيدة الشعرية والموسيقية.

أما السيمفونية مثلاً التي لحنها ليست عن الكوميديا الالهية للشاعر الايطالي المشهور دانتي «Dante» أو فاوست «Faust» للشاعر الألماني غوته «Goethe» وكذلك لحن روميو وجولييت للموسيقي الروسي المشهور تشايكوفسكي، ولحّن كذلك « صور في معرض » لمسورسكي هذه كلها مع غيرها ما هي إلّا التعبير الحي عن تلك القصائد الشعـرية ذات المـوضوع المعـين والمعبرة عن هذا الموضوع بأدق تفاصيله.

ومما لا شك في صحته بأنّ الشعر بدوره قد تأثر بالموسيقى. والانعكاس الناجم عن هذا التأثر هي المحاولات الشعرية التي كتبها شعراؤها بأسلوب موسيقى؛ بمعنى أن ذلك تحوّل الى العناية بالشكل البنيوي للقصيدة وهذا مؤشر دلالي يضعها بعيدة عن قيود المضمون الواضحة. فالرمزية تحديداً كمثال على ذلك بالاضافة الى السريالية والوجودية تجوزاً الى حدٍ؛ ومن مذاهب شعرية غيرها وجد أصحابها أن الشعر عليه أن يقترب من الموسيقى ليؤدي أغراضه بموسيقى الألفاظ والأجواء الشعرية الصرفة من غير أن تتقيد بموضوع

أو مضمون يعبّر عنه. كما جرت محاولات أخرى لكتابة الشعر التصويري أو الشعر المجسّم. وكذلك هنالك محاولات كان قد لجأ إليها شعراء لكتابة الشعر في وصف الطبيعة أو تقديم لوحات فنية بأساليبهم الشعرية، كما لجأ آخرون الى أساليب استخدموا فيها نقل الاحساس الشعري بالتجسيم والهدف من ذلك هو تقريب الشعر من النحت والمثال على هذا النمط ما فعله كولينز «Collins» عندما نظم قصيدته «أغنية المساء» «Ode the Evening» .

أما على صعيد الأدب العربي فقد اقترن الشعر بالغناء منذ عصر مبكر في تاريخنا الأدبي وحفل كتاب الأغاني للأصفهاني بألوان الشعر الغنائي الذي تغنى به المغنون خلال القرون الأربعة الأولى للاسلام. وسار على هذا المنوال شعراء الأندلس بعدما نقل هذا الأسلوب زرياب المغني من المشرق عندما بلغته الدعوة من عبد الرحمن بن الحكم، فترك بغداد مع أبنائه وجواريه ولما وصلها أكرم وفادته وأجزله عطاياه. وكذلك في عهد الحكم بن هشام وفد الى الأندلس مغنيان شرقيان هما علون وزرقون؛ كما أن الخلفاء والأمراء قد أقبلوا على شراء الجواري والمغنيات ومنهم عبد الرحمن الداخل الذي اشترى مغنية أوصاها أن تغني في المدينة. وبالمثل فضل ابن حجاج اللخمي صاحب اشبيلية عندما اشترى جارية تدعى قمر البغدادية لتغني بحضرته. الأمثلة على مثل هذه الأمور كثيرة في الأدب العربي والحديث عن العلاقة بين الأدب وغيره من الفنون علاقة جدلية، فيها تواصل حضاري معروف.

وهناك الترابط بين الفنون في أساليب فنية مركبة. فمنذ عصر المسرحيات اليونانية القديمة كان للموسيقى دور في هذه المسرحيات. وقد نشأت الأوبرا في العصور الحديثة فربطت الموسيقى بالمسرح في لون جديد من العمل المسرحي. كانت الأوبرا ـ في أول الأمر ـ تتخذ من الموسيقى اطاراً للتمثيل ثم نجحت بعد ذلك في تحقيق رابطة وثيقة بين الموسيقى وبين التمثيل كما هي الحال في أوبرات ريتشارد فاغنر. كذلك بتعاون الأدب والتمثيل والتصوير والموسيقى في

انجاح الفن السينمـــائي.

ولتوضيح هذا الموقف بموضوعية مركّزة لا بد لنا من العودة لتحليل أرسطو في موضوع «الشعر محاكاة». إذ أن الشعر عنده أنواع منه: شعر الملاحم، والمأساة، والملهاة والديثرمبوس. إذ أنه استبعد الشعر الغنائي لأنه أدخل في فن الموسيقى ـ وهذا ما جئنا على ذكره في الباب الأول.

وتحليل ارسطو لنوع الديثرمبوس يأتي في علاقة الدلالة التي بنينا عليها صلة الأدب بغيره من الفنون، وخاصة صناعة العزف بالناي والقيثارة. هاتان الآلتان تعود حقيقتهما لجدلية اشتراكهما في بعض أنواع الشعر/ الديثرمبوس، وهو مزج سنجده في كتاب «الأغاني» للأصفهاني كما ذكرنا. وكذلك يوجد نفس هذا المزج في كتاب «الجمهورية» وبالذات في «المأدبة» عند أفلاطون؛ عندما يدخل الموسيقى من بين الشعر. أما الناي فكان يصاحب الديثرمبوس، بينما القيثارة، كانت تصاحب النوموس[1].

أما الديثرمبوس فهو عبارة عن نشيد كان يتغنّى به اليونانيون في أعياد باخوس/ إله الخمر. لقد نما هذا النوع من الشعر وتطور، حتى أصبح فناً شعرياً قائماً بذاته. لكن لفظة ديثرمبوس مجهولة الأصل، لأنها غير يونانية وهذا ما يؤكده كتاب أرسطو (ص ٣). لقد كان أول من استعملها أرخيلوخوس / في نشيد (رقم ٧٧). وكان النشيد في الأصل موضوعاً لتتغنى به جماعة السكارى على هيئة جوقه (كورس)، ثم أخذ صورة منظمة على يد أريون Arion الكورنثي (حوالي سنة ٦٠٠ ق. م)، فأصبح له موضوع محدد، وتتغنى به جوقة منظمة. ثم نقله لاسوس الهرميوني Loses الى أثينا وهنالك سرعان ما أصبح مجالاً للمسابقة بين الشعراء طيلة أعياد باخوس (ديونيسوس). وأبرز

---

(١) راجع أرسطو كتاب «فن الشعر ص ٤ مرجع سابق ذكره.

من تبارى فيه: سيمونيدس Simonidos ، وبندار Pindar (مقطع (٦٠ ـ ٧٧) وباخيليدس (مقطع (١٥ ـ ٢١). عصر ئذ كان النشيد مركباً من فقرة Strophe وفقرة مقابلة Antistrophe. وفي حوالي عام ٤٧٠ ق.م. بدأ طابع هـذا النشيد يتبـدّل في اتجاه مـوسيقى بفضل: ميـلانيفيدس Melanippides، وقينيسياس Cinesias ، وفيلوكسانس Philoxenus، وطيموثاوس Timotheus ، وذلك بزيداة أهمية الناحية الموسيقية على الناحية اللفظية من الكلام، وإبطال التقابل بين الفقرة والفقرة المقابلة، وإدخال الأغاني المفردة، التي يتغنى بها واحد، والعناية بالمحسنات اللفظية والتصنّع في اللغة. واستمرت هذه الحركة طوال القرن الرابع قبل الميلاد؛ وبعد القرن نفسه، بدأ الديثرمبوس يفقد أهميته، وإن كان لا يزال يعالجه الشعراء(١).

أما محاكاة الفنون الأخرى كالتصوير مثلاً والرسم والنحت، فلا شك تختلف باختلاف الوسائل، وهذا ما جئنا على ذكر أيضاً في الباب الأول ـ وأن الموسيقى تحاكي الأشياء والأحياء بواسطة الصوت، فكذلك الحال في الشعر: تختلف أنواعه باختلاف وسائله. والأساس في الفنون كلها « المحاكاة »، حتى تلك التي لا تدخل في مفهوم الشعر(٢). وعلى العموم تبقى المحاكاة في مجموعها وعلى اختلاف أنواعها يفرقها ثلاثة اتجاهات: اتجاه يحاكي بوسائل مختلفة، وآخر بموضوعات متباينة، وثالث بأساليب متمايزة/ والتباين الحاصل واقع بين أنواع الشعر الناشيء عن:

١ ـ اختلاف الوسائل.
٢ ـ اختلاف الموضوعات .
٣ ـ اختلاف الأساليب أو كيفية المعالجة.

(١) مرجع سابق نفسه ص ٤.
مرجع سابق نفسه ص ٤.

لكن التمايز في محاكاة الأنواع الأخرى؛ منه مايفضل الصناعة وآخر يفضل العادة ـ فالبعض يحاكي بالألوان والرسوم/ كالتصوير والرسم والنحت وقسم يحاكي بالصوت/ كالموسيقى. إن هذه الفنون جميعها كلها تحقق المحاكاة بواسطة الايقاع واللغة والانسجام واللفظ: هي الوسائل الثلاث المجرّدة للشعر ولكنها تستخدم في الفنون المختلفة وفقاً لطبيعة كل منها: فالرقص يستخدم الايقاع ولا يستخدم الانسجام. والايقاع« موضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها الى بعض[1]. أو حتى كما قال أفلاطون: هو نظام الحركات. أما الانسجام فهو التأليف الجميل بين نغمات الطبقة »[2].

بالطبع إنّ عملية الربط بين الأدب وسائر الفنون لا تعني أن هذه الأنواع الفنية خاضعة لتاريخ واحد وأحكام موحّدة. بل على العكس فان أي فن له مادته وأساليبه. فالألفاظ ليست ألواناً، والعين ليست أذناً أو الأنف قلباً وهلمجرا. ومهما كان التعبير باللفظ بارع التصوير فانه لا يستطيع أن يؤدي ذات المهمة التي يقوم بها التعبير بالخطوط والألوان والأنغام الموسيقية التي لا ترتبط بمضمون محدد إذ لا يمكن أن تؤدي ذات الوظيفة التي تؤديها الألفاظ، تلك التي ارتبطت في الأذن بمعان واضحة، وكانت لها دائماً دلالاتها التي اصطلح عليها.

بعد هذا كله يحق التساؤل عما إذا كان من أثر اجتماعي لبيئة ما على الفنون بصورة عامة!؟ بالطبع فالجواب سيكون بالايجاب إنما يحتاج الى معالجة موضوعية كما يحتاج الى توضيح وقرائن يعتمد عليها تاريخياً. وعلى أي حال لا

(١) راجع ابن سينا: رسالة في الموسيقى ص ٢ ـ طبع دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن عام ١٣٥٣ هـ.

(٢) أفلاطون: النواميس ق ٢ ص ٦٦٥.

بد من تنويه قد يفسح في المجال أمامنا لانارة الطريق ولو بما يرسم خطوطاً للرد على هذا التساؤل! ان الفنون في ظل الاشتراكية لا بد لها من أن تتأثر بمحيطها الاجتماعي والثقافي، كما أن هذه الفنون ستأخذ طريقها في الرأسمالية بشكل أو بآخر حسب محيط أوضاعها الاجتماعية وظروفها الموضوعية وهكذا إن وهج

النظام له أثر بارز في توجيه الفنون؛ من هنا رسم علماء الاجتماع مؤشّرات حددوا فيها نظرياتهم التي توحي باستنتاجات وملاحظات تلقي على البيئة آثاراً ظاهرة على سائر الفنون، واستجابة لهذه النظرة يبقى أمامنا تساؤل عما إذا كان هذا يكفي لتفسير تاريخ الفن! فمن المرجّح به أن الامكانية حتماً ستكون بالنفي. فالبيئة اليونانية ـ مثلاً ـ في عصورها القديمة قد سمحت بتطوير الشعر المسرحي الى المستوى الرفيع. لكن الموسيقى اليونانية القديمة لم تكن على نفس المستوى. وكذا يقاس على البيئة العربية التي خلت من أنواع عديدة من فنون الشعر لتعتني فقط بالشعر الغنائي في جميع مواقفه!

وابّان العصور الوسطى في أوروبا الغربية شيّدت الكاتدرائيات الفخمة الشامخة متميزة بروائع زخارفها وجمال فنونها المعمارية. بينما الأدب عصرئذ لم يكن في نفس القارة على هذا المستوى الخلاّق المتطور سواء في انكلترا أم في ايطاليا أو في فرنسا بالذات.

بينما العكس أخذ مجراه في الشعر الجاهلي الذي ازدهر في منطقة الحجاز، فظهرت المعلقات وأمثالها من الشعر العربي المتطور. إلاّ أن بقية الفنون من جانب آخر لم تجد طريقها المتطور في الحجاز ولا في سواه على نفس المستوى الذي بلغه الشعر العربي من النضج والابداع.

إن كل فن كانت له ظروفه الخاصة. فنحن حين نتحدث عن الكلاسيكية في الآداب الأوروبية نرجع الى الوراء أكثر من ألفي عام لنرى تراثاً يونانياً. وبعد ذلك بقرون نلقى تراثاً رومانياً، ثم ننتقل الى عصر النهضة، وعصر الكلاسيكية الجديدة، فنرى الالتزام يلتصق بالضرورة الموضوعية لواقع حركة التاريخ سياسياً واقتصادياً وثقافياً.

وهنا لا نجد مبرراً الى العودة للحديث عن الموسيقى الكلاسيكية الغربية لنفس الفترة التي سبق لنا فيها الحديث عن آداب حقبتها إلا إلى ما وراء القرن السابع عشر الميلادي. لأن النهضة الموسيقية لم تزدهر الا في بدايات عصر النهضة لها أي القرن الثامن عشر. وإن عدنا الى الوراء قليلاً لنوازن بين تراثي الموسيقى والفنون التشكيلية في عصر النهضة لنجد الفنون التشكيلية في هذا العصر قد بلغت مستوى رفيعاً متطوراً على أيدي عمالقة أمثال ليوناردو دافنشي وميكال انجلو وروفاييل. بينما عباقرة العصر نفسه من الموسيقيين لم يظهروا الا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. والحديث يطول عن تشابه الشعر والموسيقى مع ما في هذين الفنين من ترابط لأن الغناء بدون شعر أمر مستحيل كما أن لا أوبرا بدون شعر وموسيقى. إنما في الواقع إذا ألقينا نظرة الى نوعية الشعر الذي يغنّى والمسرحيات التي لحّنها كبار مؤلفي الأوبرا تكشف عن حقيقة هي أن الشعر العظيم لم يكن أبداً مجالاً فسيحاً للتلحين الموسيقى. وهذا ما يمكننا التحقيق منه في مختلف الآداب العالمية سواء من مسرحيات كبيرة أم في الشعر الغنائي الرفيع المستوى. حيث أن مثل هذه الأعمال لم تكن مرة واحدة إلا ما ندر كموضوع للألحان. جل ما في الأمر اذا استثنينا من هذه القاعدة الملاحم وما اتصل بها من الانشاد؛ الملاحم بطبيعتها تنشأ نشأة شعبية إذ أنها مرتبطة بالجماهير؛ والانشاد هو الطريقة المثلى في تأديتها للوصول الى جمهورها. وعلى الأرجح أن معظم الملاحم ما دوّنت الا بعد زمن طويل من تأليفها، وخلال انتشارها كان يتم بواسطة أحد أمرين أمّا حفظاً أو كان الرواة يروونها. وهنا كان الانشاد أمراً ميسّراً لحفظها وبانغام بسيطة في الحان غير معقدة والإلقاء عفوي جداً كان يتمشّى مع الوزن الشعري.

وهنا يقول الدكتور عبد السلام كفافي:

« إن تاريخ الفنون يكشف لنا عن ظروف تاريخية مختلفة تحكّمت في كل منها، ولم يكن كل فن من الفنون مزدهراً مع غيره من الفنون في مكان واحد، وزمان واحد. فالموسيقى التي ازدهرت في المانيا أبّان القرنين الثامن عشر

والتاسع عشر كان حظ بريطانيا قليلاً منها. أما الشعر فقد أزدهر في الأدب الانجليزي قبل أن يزدهر في الأدب الألماني بقرون. فليس في ألمانيا نظير لشكسبير ولا ملتن Milton في زمن هذين الشاعرين[1].

وفي حديثنا المقبل - في الباب الثالث - عن الشعر في عهد الكلاسيكية والرومانسية قد يختلف كفن عن الموسيقى في ذات المرحلة؛ لأن العصر الحديث قدّرت له ظروف موضوعية سواء في امكاناته الثقافية أو التقنية ومن المرجّح أنها أعطته قدرة على التطوير لأنواع مختلفة من الفنون في ظل قيم ثقافية واحدة. وما نشهده في عصرنا الحالي من أساليب الرسم التجريدي، والموسيقى الحديثة والشعر الحديث تكاد كلها تعكس اتجاهات فنية متماثلة. كان في الواقع ظلال لعوامل مؤثرة على مثل هذا الحدث في العصر الحديث سواء بفضل المواصلات السريعة، أو من جرّاء النهضة التقنية المتطورة؛ بينما أبّان العصور القديمة والوسطى فقد تعذّرت هذه الأسباب حتى انتفت امكانية الحدثان في ظروف قاهرة أو متخلفة لتفسح بمثل هذا التماثل أن يتم في أوانه.

وخلاصة الحديث تتوفر أمامنا استنتاجات يمكننا الاستناد عليها كنقاط يمكن ان تكون مستقبلاً كموضوعات لأبحاث نغنيها تحليلاً ومنقاشة منها:

١ - ليس الفن لهواً ولا لعباً عابثاً، بل إنه مفجّر طاقة حيوية خلّاقة لا يستهان بها، ثم انه باعث على العمل والتقدم لما فيه من مباديء حياتية ليفتّح مكامنها وأسرارها.

٢ - بعدما هدم أرسطو نظرية استاذه أفلاطون في نقضه إياها في المثل ارسى نظريته الجديدة على مذهب فلسفي متين يستند فيها على مختلف المذاهب التي سبقته فطوّرها بمفاهيم آلف بين المتنافر منها مستحدثاً بعضها بمعان

---

(١) مصدر سابق نفسه.

جديدة شرحها وعلّلها ثم حرّرها نهائياً من التفسيرات الميتولوجية للكون وللوجود مبتكراً طريقة علمية ترضخ في تعليلها الى البرهان واليقين.

٣ ـ أضحى الفن عند أرسطو مبدأ فلسفياً موحداً قائماً على محاكاة الحياة والطبيعة من المخلوق البشري.

٤ ـ المحاكاة أنواع لما يتناسب وكل فن يستوجب ما يناسبه.

وأرسطو في بداية كتابه « فن الشعر » تحدث عن نظرية المحاكاة على أنها تنطبق على الشعر وعلى غيره من الفنون مراعياً ما يعترضها من خلاف في الوجوه الثلاثة: الوسيلة، الموضوعات، وطريقة المحاكاة أو أسلوبها، بواسطة اللون والشكل، أو عن طريق الصوت، أو بالايقاع أو اللغة أو الإنسجام واللفظ.

فيقول أرسطو: « إن شعر الملحمة والمأساة، وكذلك شعر الملهاة والديثيرامب، وموسيقى الناي والقيثارة، في أكثر صورها، هي كلها في مفهومها العام أساليب للمحاكاة »[١].

إن مثل هذه المسوّغات الفنية وضعتنا أمام سؤال حول علاقتها في الواقع الذي عاشت في مناخه وانتشت فوق ترابه ثم تغذّت من عاداته ورضعت من تقاليده. فالى أي حدٍ إذن كانت مؤثرات هذه البيئة في نمو هذه الفنون وتطورها؟

(١) مصدر سابق نفسه.

الفصل الثالث

الأدب والبيئة/ ظاهراتية التأثر

هل تجوز دراسة الأنواع الأدبية بمدارسها وفنونها بمعزل عن البيئة وأثرها؟ في حال تخطيها أو القفز فوق جوانبها أو التغاضي والاهمال لما لها من عوامل يمكنها أن تكون سياسية أو أقليمية في ظروف الحرب أو السلام، في الجوع أو الغني، في عهد الرأسمالية أو في ظل الملكية والليبرالية أو الاشتراكية أو الى آخر ما في البيئة من عوامل جغرافية كانت أم تاريخية، طبيعية أم مناخية؛ لا يغفر لنا المنهج في دراسة أي نوع أدبي ضمن إطار معين دون أن نمر ولو بلمحة حول البيئة التي نشأ فيها وترعرع هذا الفن أو ذاك لأنه واقع وشائع لدى الباحثين والدارسين، على أن الأدب من ضمن فنونه ما هو الا تعبير عن البيئة التي ظهر فيها. وهناك أدلة واضحة تثبت صحة الفرضية وأول من أيد هذه الفكرة علم الاجتماع، وعلم النفس البشري من خلال تجارب علمائه، ثم حذا أثرهم مؤرخو الأدب ليعكسوا ذلك الأثر على أدبهم. إن مثل هذه المعطيات لا تمنع السائل من طرح سؤاله: هل يمكننا قبول هذه المسلمات كمبدأ دون البحث عن علته ومعلوله؟.

لو كان لنا المثال الأول حول الأدب العربي الجاهلي كتطبيق منهجي على ما

زعمنا، دون أدنى شك نجده تعبيراً واضحاً عن البيئة التي عكست آثارها عليه. وبالواقع أن هذه الحقيقة قد دفعت معظم - إن لم يكن كلهم - مؤرخي الأدب في بلادنا أن يؤمنوا بشمول هذا المبدأ. إن الأدب العربي الذي نشأ في شبه الجزيرة العربية كان الأثر الفني لشعبها ومرآة لحياتها. وما وصلنا منه قد لا يتجاوز المئة سنة قبل ظهور الاسلام، إنما عمر هذا الأدب يبلغ من القدم ما يزيد ثلاثة عشر قرناً، فعراقة الشعر العربي في قدمه جعل القصيدة العربية قلعة حصينة مسوّرة. ليس هيناً اقتحامها لما تمثل من فن بلغت درجته عالية من التطور والاكتمال في أوزانها الموسيقية ورهافتها في الوزن والقافية من حيث الشكل! إذ أنّ اكتمال الشكل الفني في هندسة القصيدة العربية، ترى أكان عملاً مفاجئاً؟ بالطبع لا! لأن التطور الذي أدى الى هذا الاكتمال الشكلي الفني، ورسوخ التقاليد لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن أمور دفعت هذا التطور عبر سنوات طويلة سبقت هذا العمل وتجارب كان من ثمارها ما وصلنا من الأدب الجاهلي. وما زال أدب الجاهلية مجال التحليل والمناقشة ومدار الدراسة لدى مؤرخي ودارسي أو باحثي الأدب في كل بقعة أو مدرسة أو جامعة تهتم بهذا الأدب ولغته. وجميع هؤلاء يرونه التعبير الصادق عن حياة البادية بكل ما كان فيها من شظف العيش وعادات وتقاليد قبلية وما كان يعترض هذه القبائل من حرب وسلام، أو غزو وثأر وما شابهه إذ أنّ هذا الشعر هو التعبير عن وجه حضارتهم والمحدث الوحيد عن تاريخهم وأيامهم.

وعندما قدّر لهذا الأدب أن يتخطى بيئته ابان الفتوحات الاسلامية وجدناه يتأثر بالبيئات التي سكنها تأثراً عميقاً. ففي الأندلس خطا الأدب العربي عبر صوره وفي شكله ومضمونه خطوات بعيدة عما كان في بيئته الشرقية أو الصحراوية. وهذا التطور لم يكن وليد صدفة، بل كان تكيفاً لمؤثرات البيئة الأندلسية. فالبيئة الجديدة كانت بالنسبة له تطوراً لمعان جديدة ولأشكال من أوزان جديدة في موسيقاه وقوافيه. وإذ به شعر في تبدّل متفاعل وكأنه من نوع جديد بين البنية والدلالة.

، البحث في هذا المجال فسيح الجوانب، ولئلا نقع في مزج ما بين والمجتمع والتاريخ في دراسة كل على حدة من الأجدى أن نبقى في الأدب الذي أفاد الحقائق التاريخية بشكل غير مباشر دون الوقوع في المجتمع. وهذا ما نوه عنه عمر بن الخطاب. أما صاحب العمدة فقال:

ِ علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه». [1].

أن الشاعر كان ذا منزلة رفيعة في قبيلته فالتزامه في مواقفها وتعبيره عن ا ودفاعه عن شرفها كانت تضفي هذه الميزات مجتمعة على الشاعر أهمية خاصة مصدراً للتاريخ وسجلاً لأحداث زمانه وحياة شعبه ومرآة لوقائع ؛ حتى وصف الشاعر العربي بأنه ديوان العرب[2]. وهذا يعني أن وشعره كانا يقومان بمثابة السجل لحياة هذه الأمة أو تلك. هذا لا يعني ية هامة بالنسبة للشعر الجاهلي حيث أنه لم يتخلّ عن ذاتيته ليتحوّل الى بية الحياة ومشكلاتها الاجتماعية مكتفياً بتصوير البيئة التي كان يعيش شاعر. بل على العكس، فقد بقي على أغراضه لأنه أصلاً شعر غنائي، لذات الشاعر أعمق التأثير، كما أن بعض الشعراء الأقدمين كانوا ، الى شعرهم النظرة الفنية الأصيلة فيعملون على تجويده والوصول به فع مستوى، والجاحظ يفسّر لنا مدى الجهد الذي كان ينفقه الشاعر في صياغته الفنية فيقول:

ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، طويلاً يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله على نفسه فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً به، واحرازاً لما خوله الله تعالى من نعمه، وكانوا يسمّون تلك القصائد

ن رشيق: العمدة ج ١، ص ٢٨.

. س. ن.

الحوليات والمقلدات والمنقّحات والمحكمات[1] ».

إن الاجادة عند أمثال شعراء الحوليات أطلق عليهم صفة « عبيد الشعر ». إنما هل الاجادة الفنية هي حائل عند هؤلاء للتخلي عن انعكاس الواقع الموضوعي؟ لا يظن ذلك لأن الشاعر الجاهلي ساوى بين التجويدين: التجويد الفني والتجويد المعنوي الذي ينعكس على الوضع الاجتماعي.

هل تكفي هذه الدلائل لأن نقول بأن الشعر الجاهلي جاء صورة صادقة لبيئته؟ وهل يصح نفس القياس على غير الشعر الجاهلي؟.

من المرجّح أنّ الروابط ما بين الشعر والبيئة ستجد لها مخارج وأقيسة قد تنطبق كلية كما طابقت في شعرنا العربي في أكثر من بيئة في بلاد مختلفة.

إن توماس وارتون (١٧٢٨ - ١٧٩٠) Thomas Warton أستاذ الشعر في جامعة اكسفورد في عامي ١٧٥٧ و١٧٦٧ تحدث في كتابه « تاريخ الشعر الانكليزي » عن أهمية دراسة الشعر القديم، فيقول بما معناه: إن هذا الشعر القديم الخشن يدرّس بوجه خاص لأنه يسجل لنا لمحات من الزمن القديم فهو يحفظ لنا أوضح صور الماضي تصويراً وتعبيراً كما أنه ينقل الى الخلود ملامح أصيلة للحياة[2].

ومما يقدمه هذا الباحث عن صدق رؤيته قصيدة « الملكة الجنية » The Faerie Queene » للشاعر الانكليزي القديم ادموند سبنسر E. Spenser » (١٥٥٢ - ١٥٩٠). ومما لا ريب فيه بأن منظومة الشاعر المذكور أعطت ولو بصيص نور من حقائق تاريخية غربية حول طبيعة النظام الاقطاعي، وحول صور الحياة من عادتها الى تقاليدها الموروثة الى سلوك السلف وعبقرية الشعب وأخلاقه[3].

---

(١) راجع الجاحظ في كتاب البيان والتبيين، ج ٢ ص ٩.

(٢) أنظر: Wismatt and Brooks: Literary Criticisim,P. 530 - 31

(٣) م.س.ن. ص ٥٣١.

ومن جانب آخر يتحدث توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) Thomas Carlyle عن الشعر وتاريخ الأمم في نطاق تعليقه على كتاب في تاريخ الشعر الألماني قوله: «إن تاريخ شعر الأمة هو جوهر تاريخها السياسي والعلمي والديني فمؤرخ الشعر المجيد يكون عارفاً بكل هذه الأشياء، إن الملامح القومية في إبداع خصائصها، وخلال مراحل نموها المتتابعة، تكون واضحة له. وهو يستطيع أن يكتشف أهم ميل روحي يسود كل حقبة وماذا كان أسمى هدف ومقصد تحمست له الانسانية في كل زمن، وكيف تطورت كل حقبة من الأخرى. وإن عليه أن يسجّل اسمى ما هدفت إليه أمة من الأمم في اتجاهاتها وتطوراتها المتتباعة، فبهذه يترنم شعر الأمة هذا هو شعر الأمة، هذا هو الجوهر الأساسي لأمانة تاريخ الشعر[1].

فعلم الاجتماع الذي ظهر تطوره الواضح منذ مطلع القرن التاسع عشر جذب إليه عقول الأوروبيين لأنه يمثل البداية على قواعد وأسس علمية. ولما لمع نجم فيلسوف علم الاجتماع الشهير أوغست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) في العصر الحديث دعا في دراساته الى وضعية قوامها دراسة المجتمع؛ فكان هذا فتحاً جديداً يومئذ في دراسة المجتمعات الانسانية، حتى تطورت دراسات سائر العلوم وأخذت مناهجها تطرق بدراستها أبواب الأدب.

وفي أواسط القرن نفسه لمع نجم هيبولت تين (١٨٢٩ - ١٨٩٣) Hippolyte Taine كمفكر وناقد وفيلسوف في فرنسا. وهو بحقّ يُعدُّ من أبرز القائلين بأثر البيئة الحتمي على الأدب. وفي مقدمته الشهيرة المؤلفة في تاريخ الأدب الانكليزي الذي نشره عام ١٨٦٣ جاء تين بنظريته عن تأثر الأدب بعوامل ثلاثة هي الجنس والزمان والبيئة.

لسنا بصدد شرح نظريته إنما ما نحتاجه هو التنويه عن المؤثرات الجنسية

---

(١) م.س.ن. ص ٥٣١.

أو العرقية وميزاتها التي تختلف بين الأفراد. وعلى هذا الأساس فالأدب في كل أمة له سمة خاصة بها. وهذا لا يعني أن تين كان نازياً - مثلاً - بل وازن بين طبيعة الشعوب الجرمانية واللاتينية في أحوالها القومية وخصائصها كأمم أوروبية ما بين الألمان والانكليز والافرنسيين. فعبّرت هذه النظرية عن الروح القومية لهذه الأمم. لأن المناخ والطعام والتربية بالاضافة للحوادث الجسام التي مرت بها هذه الأمم قد أسهمت في تكوينها.

ويمكن أن تفسر نظرة تين أيضاً على أنه العقل الفرنسي أو الخلق الانكليزي أو الطبع الألماني... وقد سبق إلى هذا كله علماء أوروبا ابن خلدون، المؤرخ العربي، وصاحب «المقدمة» المشهورة والتي استشرف فيها قواعد علم الاجتماع الحديث عندما وضع له الأسس والمقاييس اللازمة.

وقد جاء في تقديمه لدراسة «المقدمة» ظاهرة أوضح بها عدة مقدمات.. قال في الثالثة عن أثر الهواء في الوان البشر والكثير من أحوالهم»، والرابعة عن «أثر الهواء في أخلاق البشر»، أما الخامسة فهي عن «اختلاف أحوال العمران في الخصب والجوع وما ينشأ عن ذلك في أبدان البشر وأخلاقهم»[1].

لقد شعر تين بوجود مثل هذه الفروقات بين شعوب أوروبا شمالها وجنوبها، لاتينية وجرمانية. وعلى ضوء هذه العوامل ومؤثراتها حدد نظريته المعروفة والاحساس بهذه الفروقات شغل حيزاً لا يستهان به في الدراسات الأدبية التي ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر.

لكن تين في تحليله للجنس من أجل تعليل نظريته جاءبتفسيرات تناولت شعوب أوروبا في تاريخها القديم واصفاً كل جنس وما يؤثر عليه بأوصاف وميول قد لا يوافقه عليها العديد من علماء عصره وعصرنا؛ لأنه خلط في

---

(١) ابن خلدون: المقدمة ص ٦٩ - ٧٧، ط بولاق.

دراسته للأجناس بين الواقع والخيال، وبين الحقيقة والانطباع العابر غير آبه الى اختلاف العصور أو اختلاف الأوضاع الاجتماعية من زمن الى زمن. وبذلك يكون قد أثار سبباً وجيهاً دفع العديدين من دارسي الأدب ونقاده الى عدم تقبلهم نظريته بكاملها أو على الأقل تراهم قد تحفظوا نحوها.

أما فكرة الزمن Moment عنده فهي غامضة الى حد بعيد، محاولاً إضفاء بعض المصطلحات على دراسته مثل تعريفه للزمن أنه « ميكانيكا سيكولوجية » أو « الميكانيكا الطبيعية » وتطبيق هذين المصطلحين على دراسة الأدب، إن ما يعنيه من مصطلحه بروح العصر بما فيها من قوة الاندفاع التقدمي في العصر مقترنة بزمن انتاج العمل الأدبي أو الفني. وهذا يعني مكان العمل الفني من تاريخ التراث أو الزمن الذي يتميز بنماذج معينة من الرجال. وهذا ما عبّر عنه أحد شعراء العرب في قوله: « لكل زمان دولة ورجال ». وبعد هذا التفسير لزمن تين نجد بأن نظريته ليست على صلة بآداب الأمم.

بينما البيئة Milieu هي أبرز ما أسهم به تين هذا الفيلسوف والناقد الفرنسي في درساة الأدب. إن مذهبه يبين لنا فيه أن الانسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية وإن هذه الأوضاع الحتمية تتحكم في الأدب وفي الحياة العقلية بصورة عامة. حتى أنه ربط بين الظروف المادية والظروف المعنوية فقاس ظروف الحياة العقلية على ظروف الحياة المادية. وقد اتخذ التربة في هولندا مقياساً ليخرج بعد ذلك بنتائج وأسباب خلاصتها أن الماء في هذا البلد ينبت العشب والعشب يربي الماشية والماشية تنتج الجبن والزبدة واللحم بالاضافة الى ذلك الجعة وهذه مجتمعة تصنع الانسان الهولندي.

إذن فالهولندي الناعم في حياة غنية ومورد مائي مدرار انبثق من هذا كله طبعه البارد وعاداته المنظمّة وعقله الوادع وأعصابه الهادئة وحياته البسيطة مع حرصه على سلامة أوضاعه ونظافة دياره لا شك أنها أسباب لاكتمال الراحة!

ثم يتحدث تين عن المناخ، والمطر والضباب ومؤثراتها على حياة الانكليزي وما كونت عنده من أفكار تعيسة حزينة؛ حتى الصبر والاحساس

بالواجب. ثم يدخل أثر البيئة على الأدب ضمن أوضاع اجتماعية أو سياسية. إنما لا يجد الحتمية في نظريته على أن الظروف الاجتماعية قد تؤثر على انتاج الأديب بمقدار ما للبيئة من أثر حتمي عليه. وعلى هذا الأساس يغرق في حتمية البيئة وآثارها على الأدب والأديب. وعلى كل حال أن تين كان متأثراً بنظرية معلمه الفيلسوف هيغل وكلاهما اعتنقا مذهب ابن خلدون.

ويتبين لنا كيف كان يصر تين على أن الأدب صورة لعصره. وهذا ما آمن به هيغل في فلسفة التاريخ. وعظمة التاريخ تقاس بمقدار عظمة الفن. وتين يعتقد بأن الفن لون من المعرفة، لأن الفن معرفة محسوسة. والفنان يدرك بذلك جوهر الأشياء وطبيعتها مثل الفيلسوف. فيعبر الفن عن الحقيقة وهو بالضرورة يعبّر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الانسان في زمن معين ومكان معين. بينما تبقى الأعمال الفنية وثائق وآثار والأزمان تتركز في الأعمال العظيمة. وبناء على هذه المعطيات من الممكن أن نستمد رموزنا الفنية من قصص التاريخ ووثائقه وحكاياته لأن العمل الفني بحد ذاته يكون رمزاً للانسانية أو لأحدى أمم الأرض أو لعصر من العصور.

هذه خلاصة موجزة لنظرية تين في حتمية البيئة وآثارها على الأدب وسائر الفنون. وعلى أيّة حال كانت له وجهة نظر رغم المعارضة التي تعرّض لها والنقد الكثير الذي وجّه له وعلى الأخص من أستاذه، سانت بيف الذي قال في معرض انتقاده حول كتاب تين تاريخ الأدب الانكليزي: « إن تحليل تين لا يمكن أن يتوصل الى اكتشاف ما هو جوهري في طبيعة الشاعر. ان هناك نفساً واحدة أو حالة ذهنية واحدة تؤدي الى ابداع هذا العمل الفني أو ذاك. فستظل هناك دائماً نقطة أخيرة وقلعة أخيرة لا تقتحم. إن الشاعر ليس كائناً بسيطاً. إنه ليس نتيجة حتمية أو مجرد عدسة بسيطة لتركيز الضوء فله ميزاته الخاصة وله جوهره الذاتي الفرد »[١].

---

(١) Rene Wllek: AHistory of Modern Criticism, Vol, 3, p: 36.

إن ما نستطيع تفسيره أثر هذه المقولة بأن الفنان في مراحله المتطورة لا ينقل عن بيئته فنه نقلاً آلياً؛ بل إذا انفعل بالواقع وفي نفس الوقت إذا انفعل ببيئته وطبيعتها وبكل ما يحيط به وفي النهاية سينجلي هذا في أعماله وبكل بساطة مميزة يظهر الانفعال في فنه. والفنان على العموم إذا لم يسكن برجه العاجي لا بد من أن تؤثر عليه ثقافة مجتمعه وأحداث عصره فيعكسها على فنه من طابعه الذاتي الذي ـ بالطبع ـ سيختلف عن سواه من أبناء مجتمعه لأن لكل فنان سمات خاصة به وذاتية مطبوعة في أعماق نفسه. والأعمال الأدبية ليست سجلات تاريخية أو وثائق؛ إنما هي فنون جميلة وليست تعبيراً موضوعياً وهنا يتجلى الفرق بينها وبين السجلات والوثائق التاريخية؛ لأن ذاتية الفنان تحتم علينا أن لا نتناول الأعمال الفنية من زاوية موضوعية؛ بل علينا أن نتناولها من جوانبها الذاتية حقاً والتي تختلف كل ذاتية فنان عن سواه. فذاتية الشعر الغنائي إذا قارناها بذاتية الشعر القصصي أو التمثيلي لوجدنا الفرق شاسعاً جداً. لأن الشعر الغنائي يختلف تصويره لذاتية الفنان باختلاف أنواعه وكذلك بتفاوت هذه الأنواع في التعبير عن ذاتية الشاعر. وبعض الشعراء تكون شخصيتهم أقوى ظهوراً في شعرهم من البعض الآخر. وبشكل عام أن الأعمال الفنية لا تخلو من قدر من الذاتية وهذا القدر مهما قلّ هو التعبير عن شخصية هذا الفنان أو ذاك في عمله.

والحديث عن ذاتية الفنان لا حصر لها في عمل معين تبدعه عواطفه مباشرة بل أنها خلق في ميادين شتى يمكن أن تكون في قصة بأسلوب ملحمي أو مسرحي فيصور فيها عواطفه بطريقته في تصوير المواقف. إن ذاتية الفن لا تنكر أثر البيئة إنما حتمية البيئة في الأدب قد لا تكون فكرة صائبة لأن المنهج في دراسة الأدب يخطيء هذه الفكرة ولا ينكر ما لها من أثر جزئي لا كلّي.

الفَصْـلُ الـسَّرابع

المدارس الأدبية/ وجه التداخل بين التحرر والالتزام

لقد اتسعت شقة الخلاف، بعدما طال الجدل حول سؤال هام كان يطرحه الباحثون عن مكانة الفن وقيمه وفوائده. والسؤال السائد كان: هل الفَن من أجل الفن؟ بمعنى: هل تتوقف حدود الفن في قيمة العمل الفني على العمل ذاته بعيداً عن أي هدف خارجي يريد الفن تحقيقه؟ أم لهذا الفن غاية وأهداف محددة؟ لقد أثار هذا السؤال الجدل حتى تفاوتت وتعددت ازاء مناقشته وجهات نظر مختلفة الاتجاهات الثقافية والسياسية والاقتصادية والعلمية والفلسفية. . .

ونجم عن هذا السؤال سؤال آخر يقول: أنّ الفنان وهو يخلق عمله الفني هل يضع نصب عينيه هدفاً معيناً لعمله؟ أم أن هدفه يتحقق دون قصد منه بمعنى: هل يقصد الفنان من خلال عمله إلى ترويج أفكاره أو تحقيق منفعة معينة من فنه؟ وهل يرضى الفنان مثل هذا الاتجاه في انتاجه الفني؟.

من المسلم به أن الفن ظهر منذ أقدم العصور ذات مبدأ هادف. والفيلسوف أفلاطون الذي لم يتردد من طرد الفنانين والشعراء من مدنيته

الفاضلة لأنهم ـ حسب رأيه ـ مفسدون للمجتمع وأخلاقه، ولم يقبل منهم الا من رأى فيه الاصلاح في إنجاح بث الأخلاق. حيث قال في أماكن عدة من مؤلفاته بأن الفن قائم على الوهم والخداع حتى انتهى به الأمر ليجزم عليه أنه محاكاة للمحاكاة، وأبرز هذه الآراء كان قد تطرق اليها في كتابه العاشر من الجمهورية.

بينما أرسطو كان أكثر موضوعية علمية في دراسته مستمداً خصائص الفن مما رآه أو قرأه كما وقد اعتبر بأن المأساة ذات هدف هو تطهير العواطف كما تحدث في مواضع متعددة من كتابه « فن الشعر » عن الأخلاق في المأساة لأن هذه المأساة ـ برأيه ـ ذات هدف أخلاقي؛ هذا مع العلم قد أنكر على بعض المآسي العنصر الخلقي. والبطل في المأساة عند أرسطو: تحوّل... من السعادة الى الشقاوة لا بشأن اللؤم والخساسة في طبع البطل بل عن خطأ شديد يرتكبه »[1].

ويحدد أرسطو الأخلاق بصفتها عنصراً هاماً في المأساة يقول: « وإذن ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها تجعلها على ما هي عليه وهي: الحبكة المسرحية والأخلاق والأمثولة والفكرة والمنظر المسرحي والنشيد »[2].

وأرسطو نفسه قد قيّم الأعمال التي خلت من الأخلاق والمآسي لأن العديد من الشعراء كتبوا مآسي خالية من الأخلاق. وهذا جاء عند أرسطو نتيجة لمذهبه العلمي الاستقرائي في دراسة الأدب وبذلك نجده منصفاً مع العلم لأنّه يشدد على الجانب الخلقي للفن.

وكذلك نجد الطوية في العصر الروماني مع الناقد هوراس الذي حدد رأيه في منظومته «فن الشعر» عندما حدد الرأي حول الشعر على أنّه يهدف إلى التعلم

---

(١) كتاب الشعر لأرسطو: ترجمة عبد الرحمن بدوي فصل ١٣، ص ٣٥، ٣٦.
(٢) م.س.ن. ص ٢٠.

واللذة معاً فيقول: « إن الشعراء يهدفون إلى الإفادة أو الأمتاع أو قول كلمات تسعد وكذلك تنفع في الحياة. فحينما تقصد الى التعليم فاوجز حتى يستوعب العقل في سهولة وأمانة ما يلقى إليه بسرعة. فكل كلمة زائدة تسيل على جوانب العقل المفعم. أما الحكايات التي يقصد بها الامتاع فيجب أن تكون قريبة من الواقع فلا تتوقع مسرحيتك منا أن نصدّق أي شيء تختاره كأن تستخرج من بطن حية طفلاً حيّاً بعد أن تكون قد التهمته. إن أجيالاً من الأسلاف تقضي عن المسرح ما لا نفع فيه.

أما المتعالون من الشباب الارستقراطي فيزدرون القصائد الخاوية من الروعة. فمن مزج النافع بالممتع فاسعد القارىء وعلمه في الوقت ذاته فهو الذي ظفر بارضاء الجميع. هذا هو الكتاب الذي يجلب المال للوارقين، وهو الكتاب الذي يعبر البحر ويبسط شهرة صاحبه إلى يوم من الزمن بعيد[١].

وفي القرون الوسطى شاع المزج بين الفن والأخلاق. حتى أضحى الجمال صوفي اللون قريباً من الخالق وأضحت التماثيل والمسرح بالنسبة للاعتقاد السائد آنئذ مرتبطة بالعصر الوثني؛ ومثال على ذلك ما تحدثت عنه فلسفة القديس أوغستين في قوله: » إن الجمال الذي يسعد الانسان سواء في الطبيعة أو في الأشياء المصنوعة، ليس صفة في هذه الأشياء من حيث هي موجودابت مستقلة بذاتها، وإنما هو إشراق فاض عليها من الخالق فالله خالق كل شيء قد وضع خاتمه على كافة مخلوقاته »[٢].

إن كتّاب المسيحية عصر ئذ قد اعترضوا على نظرية الفن الأفلاطونية بحيث كانت رؤاهم أو كل اعتقادهم أن الفن من فعل الشيطان الكاذب،

---

(١) Horace: Sateries, Epistles and Ars Poetica Tr by H.R. Fairclough. (Verses 333 - 346) P. 479 Loeb Classical Liberary, London; 1961?.

(٢) Gilbert and Kuhn: AHistory of Esthetics, P. 130 Indiana University.

والمحاكاة هي « فنون الخداع » ولذلك فانها تبتعد عن الحقيقة درجتين حتي انصب سخط هؤلاء على المسرح فقال تيرتوليان « Tertullian » أبرز كتاب المسيحية الأوائل: « إن خالقالحقيقة لا يحب الزيف. فكل زيف فهو خيانة في نظر الخالق. ولن يرضى الله من رجل بأن يزيّف الصوت أو الجنس أو السن أو بان يـزيّف بالتمثيل الحب والكره أو التنهد والبكاء. لن يرضى الله بهذا لأنه يلعن النفاق كما أنه ـ في شريعته ـ قد حكم باللعنة على ذلك الرجل الذي يرتدي ثياب النساء فما بالك بذلك الممثل الايمائي الذي يدرّب على أن يلعب دور النساء[١].

إن أفلاطون الذي اتهم الفن باثارة الشهوات فالفكـر المسيحي الذي وجد في ذلك انسجاماً قد استبدل جانب العقل الذي اعتنقه أفلاطون بالجانب الروحي المتعلّق بالحب والبهجة والسلام والدعة والاتزان والصبر والحنان. وبهذا نستخلص كيف امتزج الجمال بالدين والفكر المسيحي حتى أضحى مرتبطاً بالدين على أوثق الصلات. وحمل الشعر مهام الدعوة لنشر الدين المسيحي وتعاليمه وبث الأخلاق الفاضلة. فكان الشعر التعليمي رمزاً لهذا الغرض لما فيه من تعبير عن معانيه. من هنا نجد الالتزام في الفكر الوسيط قد تقيد بأغراض الدين عن طريق الأدب والفن وهذه ظاهرة لم يعرفها الأدب الكلاسيكي القديم الذي سبق العصور الوسطى.

بينما عصر النهضة في الفكر الأوروبي كان خطوة انتقالية بالنسبة للأدب والفن. والقصد من هذه الخطوة أن الأدب والفن أرادا التحرر من سلطان الدين والعودة بهما الى أساليب الآداب الكلاسيكية وفكرها في مضامير الأدب والفن. وكما كانت اتجاهات أخرى تشعبت في تشغيل الأدب والفن الى أغراض وأهداف حتى كان منها ميل الى إحياء التراث مثلاً ودراسته كما كانت

---

(١) المصدر السابق نفسه ص١٢٢.

محاولة أخرى تهدف الى تجديد فكري على أسس جديدة للحضارة والفكر، وهنا لا نستبعد تأثير « فن الشعر » لأرسطو و« فن الشعر » لهوراس على توجيه النقاد نحو صياغة قواعد جديدة تساعدهم على تقويم الفنون والبحث عن سرالجمال الكامن في مختلف أنواعه. فالفن عند هوراس ذات هدفين: الامتاع والافادة. وهذا ما ساد عصر النهضة وبذلت الجهود من أجل تحديد معنى الامتاع الفني على مختلف أنواعه.

فعصر النهضة الأوروبية كان إذن عصر بدء التحوّل من مجتمع متدين الى مجتمع دنيوي مال فيه الفنانون والشعراء نحو العلوم الجديدة ليتثقفوا بثقافة العصر. أي بمعنى أن الفن بكافة انتاجه الرائع بقي مرتبطاً بالدين حتى أن الشعر كثيراً ما وصف بأنه لون من ألوان اللاهوت وحتى الفنانين نظر إليهم أنهم نوع من الرهبان بعدما سادت أجواء الشعراء والفنانين سمة والفضيلة والتقوى في تربيتهم. فكان لمثل هذا الطابع مؤشرات خفيّة على أن المستقبل سيكون أكثر تحرراً من هيمنة الدين وتعاليمه على الفن والأدب.

وما أن جاء القرن السابع عشر حتى ظهرت بوادر المدرسة الكلاسيكية الجديدة وكان من أبرز أعلامها كورني «Corneille» وراسين «Racine» وموليير « Molièr» في فرنسا ودريدن «Driden» في انكلترا. هؤلاء قد ساروا على قوانين أرسطو في مذهب النقد دون أن يحيدوا عنه قيد شعرة. وهذه القوانين قد أعطت مفعولاً في التغيير نتيجة لتفسيرات كتاب عصر النهضة، فظهر قانون الوحدات الثلاث بصورته الجديدة وهو الذي يدعو الى وحدة الموضوع والزمان والمكان على وجه فيه شيء من التأويل لآراء أرسطو، كما ظهر اصرار واضح على أن للأدب رسالة خلقية لا يجوز له اغفالها. إن المدرسة الكلاسيكية الجديدة قد حددت ـ إذن ـ دور الأدب ثم شاءت من المسرح أن يكون صريحاً في رسالته الخلقية بحيث لا ينصر الباطل على الحق ولا يميل الى الاتجاه البطولي، فيقدم الواجب على العاطفة كما لا يجب أن يظهر الرذيلة في صورة الفضيلة.

بهذه المشاكلة أضحى هدف الفنون هو الامتاع ضمن إطار القواعد المرسومة. وكانت أبرز قواعد الفن هي: «حَدِّد الهدف الأخلاقي الذي تريد تصويره» وبهذا الصدد قال كورني «Corneille» «علينا أن نتذكر ما تعلمناه من هوارس، وهو أننا لا يمكن أن نمتع أكبر عدد من الناس الا إذا جعلنا عملنا الفني منطوياً على هدف أخلاقي»(١).

فالعمل الهادف يكون باختيار الموضوع ثم تعيين هدفه لتتم للفنان عملية التنسيق بين عمله في كله وجزئياته. هكذا شاء نقاد عصر الكلاسيكية الجديدة الذين ساروا على خطى أسلافهم في عصر النهضة من عمل الفنان بأن يكون مرآة للسلوك والأخلاق لكي يكون رجلاً فاضلاً.

ومن الممكن التنويه به حول عصر الكلاسيكية الجديدة ومكانته المؤثرة على العصور التي خلفته كعصر الرومانسية مثلاً، لا شك بأنه كان فاتحة عصر جديد في تاريخ الأدب والفن لما له من مآثر قد تنحصر في الحقائق التالية:

أولاً: لقد اهتم نقاد العصور القديمة وعصر النهضة بالأخلاق على أنها ليست بالضرورة أن تكون غاية الفن حيث قرنوا الأخلاق بالمتعة الفنية. وهذا ما التزم به العصر الكلاسيكي القديم وخاصة مع الشعراء حتى أن أرسطو نفسه نوّه بأن بعض المآسي قد تخلو من الغاية الخلقية غير ناف عنها المتعة الفنية؛ إنما ربط الأخلاق بالفن من المرجّح به أنه لقي تجاوباً خلال العصور القديمة في أثينا وروما وخلال عصر النهضة حتى جاء نقاد عصر الكلاسيكية الجديدة ليؤكدوا على هذا المبدأ جاعلين من الأخلاق أولى قواعد الفن والأدب.

ثانياً: لقد ظهرت في العصر الحديث مشكلة التحرر والالتزام في الفن بصورة تختلف عما كانت سائدة في العصور السالفة. فالنظريات الحديثة التي ظهرت كان هدف البعض منها أن يرتبط الأدب بالمجتمع وهدف البعض

---

(١) مصدر سابق نفسه ص ٢١٧.

الآخر هو أن الأدب مرتبط بحتمية البيئة، أما الباقي فقد قال بأن لا فن ولا أدب بدون مجتمع يستند اليه. ههنا وجب على الفن أن يكون ملتزماً بالمجتمع. ولكن عندما ظهر الفكر الاشتراكي فقد قيّم دعوته على أساس أن الخير العام يجب أن يكون لصالح المجتمع وتجنيد كل الطاقات من أجل تحقيق هذا الخير العام. ولما قامت النظم الاشتراكية في مختلف أرجاء العالم تحول الفكر النظري الى تطبيق عملي بعدما توجهت الحكومات والأحزاب الاشتراكية الى الفنانين والأدباء ليقوموا بدورهم في انهاض المجتمع وخدمته بطاقاتهم ومواهبهم.

ثالثاً: أن الأدب في العصر الحديث أضحى ذات رسالة بينما كان في العصور القديمة والوسطى محدود الرسالة، هوذا شأن سائر الفنون. إذن لم تعد الفنون مقصورة على طبقة من الناس كما كان سابقاً بل أصبح تذوقها في متناول الجماهير الغفيرة بكافة طبقاتها الكادحة. فكان الفضل بذلك لانتشار الكتب أثر تقدم فن الطباعة مع انخفاض أسعار المطبوعات وبذلك ازداد عدد القرّاء في كل قطر ومصر فانمحت الأمية في كثير من البلاد التي يسودها التعلّم الالزامي وعلى الأخص في البلدان الاشتراكية ففي ظل هذه الأوضاع الثورية الجديدة، قويت رسالة الفنون والآداب وازدادت اهميتها التوجيهية.

وفي أوائل القرن التاسع عشر بدأت تباشير الرومنسية تظهر وكانت فرنسا مسرحاً رحباً لاحتضان الرومنطيقيين. ومما ساعد على تغذية هذا المذهب في فرنسا بالذات عدة عوامل كان من أبرزها ما كان يكتبه جان جاك روسو (ت ١٧٧٨) ثم الصراع السياسي الذي عايش الثورة الفرنسية (١٧٨٩) والأصداء الفكرية التي عكستها هذه الثورة وفوضى النظم التعليمية التي سادت بعدها الى جانب ما ساد العالم من أحوال مضطربة نما في ظلالها شباب ذلك الزمان. أما لعودة المهجّرين الافرنسيين الى وطنهم فكان من جملة هذه العوامل لما حمله المهاجرون من تجارب اكتسبوها بعد مخالطتهم الشعوب الأجنبية التي عايشوها. وبالإضافة إلى ذلك فأدباء فرنسا بدأوا يكتشفون في

الآداب الأجنبية ألواناً من الجمال لم يكن الأدب الفرنسي على بيّنة من قواعدها. ومن عوامل ظهور الرومنطيقية كذلك كان الاهتمام الجدي يبعث تراث العصور الوسطى من الأدب فكان أبرز قادة هذه الحركة التجديدية نوابغ أمثال شاتوبريان «Chateaubriand» الذي جدد بأعماله الانشائية، ومدام دي ستايل «Mme de Stael» التي جددت بكتاباتها النقدية.

وهذه الحركة لم يتوقف ظهورها على فرنسا وحسب بل عمّت مختلف القارة الأوروبية. وسوف يحين الوقت الذي يسمح لنا بتأريخ هذه المدرسة الرائدة والتحدث عن أبرز خصائصها. ولقد ظهرت الرومنطيقية كثورة على المدرسة الكلاسيكية ومن بين أدبائها كان العديد من ثار على مبدأ « الغاية الخلقية للأدب » لأن الأدب بنظرهم ليس إلا استجابة للعواطف وتصويراً لها، وليس يعنيه في شيء تلك الأهداف الخلقية التي كان أدباء العصر الكلاسيكي الجديد يقدمونها على غيرها من الأهداف ويتخذون منها محوراً تدور حوله أعمالهم الفنية. فالاحتدام في الصراع السياسي بين طبقة النبلاء والطبقة البورجوازية انعكس في الأدب. فكانت ثورة البورجوازيين من الرومنطقيين بادىء ذي بدء تنصبّ على الغاية الخلقية بالإضافة إلى ثورتهم على قوانين المدرسة الكلاسيكية الجديدة. وكان أبرز قادة هذه الثورة في فرنسا فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) وبودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧)، وفي انكلترا أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) وولتر بيتر (١٨٣٩ - ١٨٩٤).

وعلى ما يبدو أن كبار شعراء الانكليز قد آمنوا بالغاية الخلقية وهم ما زالوا رومنطيقيين أمثال كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) وشيلي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) وماثيو آرنولد (١٧٢٢ - ١٨٨٨) وهو القائل في إحدى مقالاته النقدية: « إن شعرا يثور على قوانين الأخلاق هو شعر يثور على الحياة، إن شعراً يتجاهل قوانين الأخلاق هو شعر يتجاهل الحياة »[1].

---

(١) ماتيو آرنولد، مقالات نقدية - المجموعة النقدية، ص ١٤٤، لندن ١٨٨٨.

وبعدما لاحظنا أن الرومنطيقية كمذهب لم يتفق أدباؤها وشعراؤها على مبدأ واحد سوى مبدأ الثورة على التقليد وما دون ذلك كان هنالك اجتهادات مختلفة واتجاهات متعددة ساعدت على تحرر الأدب والفن من معوقات كانت تقيد معاصميه من الانطلاق نحو الأفق الأوسع.

أما السؤال الذي يطرح نفسه ههنا فهو: كيف عالج هؤلاء الفن حسب ثورتهم؟ فأوسكار وايلد مثلاً ثار على مذهب أرسطو في المحاكاة وعلل ذلك بأن الفن له عالمه الخاص قوانينه التي تحكمه وهذا ما قاله في موضوعات متعددة من كتاباته: «إن تجربتي هي أننا كلما ازدادت دراستنا للفن قل اهتمامنا بالطبيعة، إن ما يظهره لنا الفن بحق هو افتقار الطبيعة الى صناعة التصميم واحتواؤها صوراً عجيبة للفجاجة ورتابة بالغة الغرابة وخلّوا كاملاً من الصقل. إن الطبيعة ذات نوايا طيبة لكنها ـ على ما يقول أرسطو ـ لا تستطيع تحقيق نواياها»(١) ثم يطرح سؤاله التالي فيقول «ما الطبيعة؟» إنها ليست الأم العظيمة التي خلقتنا بل هي من خلقنا. إنها تنشط للحياة في عقولنا. فالأشياء موجودة لأننا نراها أما ماذا نرى وكيف نرى فذلك يتوقف على الفنون التي أثرت فينا، إن النظر الى شيء ما يختلف عن مشاهدة ذلك الشيء.

فالانسان لا يبصر شيئاً إلا إذا شهد جماله. وهنا فقط ينقل الشيء الى عالم الوجود. الناس الآن يبصرون الضفادع لا لأن هناك ضفادع، بل لأن الشعراء والرسامين لفتوا أنظارهم الى ما في مثل هذه الكائنات من جمال غامض، ربما كانت هذه الضفادع موجودة في لندن منذ قرون، اعتقد أنها كانت موجودة لكن لم يرها أحد ولهذا لم نعرف شيئاً عنها. فهي بهذا لم توجد الا حين اخترعها الفن»(٢).

---

(١) Oskar Wilde: Intentions, P,I London 1913.

(٢) Ibid, P39 ·

وإذا ببودلير من جهته يخاطب الجمال في إحدى مقطوعات ديوانه « أزهار الشر » فيقول: لا فرق عندي إن كنت قد جئت من الله أم من الشيطان ».

ويقول وايلد في كتابه « من الأعماق » (De Profundis) لقد تعاملت مع الفن على أنه الحقيقة العليا أما الحياة فهي عندي لون من الخرافة ».

إن أمثال هؤلاء كانوا دعاة « الفن للفن ». إنما دعوتهم كانت تفتقر الى دراسة منهجية. فبودلير كان من أبرز زعماء هذا المذهب فتحدث ذات مرة عن أهمية الأخلاق في الفن فقال: « إن الأخلاق لا تظهر في صورة عنوان شكليّ (للعمل الفني). الأخلاق ببساطة - تنفذ الى الفن وتمتزج به امتزاجاً كلياً كامتزاجها بالحياة. والشاعر رجل أخلاقي - بالرغم منه - وهذا - ببساطة - نتيجة لفيض طبيعته الغنية.[1].

وما أن أطلّ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى جاء من يطرح أفكاراً جديدة على الساحة الفنية. هؤلاء الجدد ناقضوا فكرة « الفن للفن » أو « الفن أخلاق » وأتوا بفكرة الفن الهادف. وفي تلك الفترة كان المذهبان: الواقعي والطبيعي قد ظهرا ومارسا نشاطهما حتى نهاية القرن التاسع عشر. فكان أبرز أعلام هذين المذهبين كبار كتاب الرواية من الروس والافرنسيين. لقد مارسوا تأثيراً فعّالاً في جبهات الآداب العالمية ولا تزال حتى عصرنا الحالي فكرة الأدب الواقعي تنشط وتزدهر وعلى الأخص في البلدان الاشتراكية وخارجها. وإن فرضية هذا الأدب ممارسة عملية على اعتبار أن تكون الفنون كلها وأخصها الأدب مرآة صادقة لحياة المجتمع ليعبّر عن أهدافه ويدعو الى مثله العليا[2].

إن مرحلة القرن التاسع عشر كانت من أبرز أدواته الصالحة لعرض

---

(١) وردت هذه الكلمات في إحدى مقالاته عن الفن الرومنسي.
Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, ed, Jaeques Crépet, 111, 382, Paris, 1925.

(٢) عبد السلام كفافي: في إحدى محاضراته الجامعية عام ١٩٧١.

مشكلات المجتمع الأوروبي هي الرواية. ويعتبر الأديب الفرنسي اميل زولا ممثلاً ممتازاً لهذا النوع من الواقعية الطبيعية. والروائي الواقعي كان يعتبر نفسه أحد علماء الاجتماع أو النفس، فيقوم بتجاربه كما يفعل العالم في مختبره، وكان المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب موضوع هذه التجارب. لقد كان على القصاص أن يذكر الحقيقة عن هذا المجتمع بكل صدقها ودقتها. ويقول زولا: « إنّ القصة التجريبية نتيجة لتطور العلم خلال هذا القرن (التاسع عشر). وهي استمرار، وتكملة لعلم وظائف الأعضاء الذي يعتمد بدوره على الكيمياء والطبيعة. وهي تهتم بدراسة الانسان الطبيعي، الانسان بوصفه كائناً يخضع لقوانين الطبيعة والكيمياء، وتتحكم فيه تأثيرات البيئة وليس بوصفه كائناً مبهماً أو كائناً ميتافيزيقاً(١).

إن كان اميل زولا في فرنسا فكان في روسيا أكثر من أديب وشاعر يمثلون هذا المذهب. فالروائيون الروس الكبار في القرن التاسع عشر منهم بوشكين وغوغول وتورغنييف وديستيوفسكي وتولستوي حتى مكسيم غوركي وسواهم كانت جل أعمالهم الأدبية تدور حول هذه الموضوعات التي كانت تعنى بواقعية الحياة في المجتمع الروسي. وكثيراً ما استخدم هؤلاء النقد الأدبي ستاراً للنقد الاجتماعي في دولة القياصرة التي طغت عليها الرقابة الصارمة ووقفت حائلاً دون نشر ما يكشف عن عيوب المجتمع من نقد اجتماعي.

ولقد شكا (تولستوي « ١٨٢٨ - ١٩١٠ ») من هذه الرقابة في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه « ما الفن » وبيّن كيف شوّهت الرقابة الطبعة الأولى من هذا الكتاب.

يقول محمد عبد السلام كفافي: « إذا جئنا الى تولستوي فنحن أمام شخصية أدبية كبيرة ومفكر حقق شهرة واسعة لا في بلاده وحدها بل في العالم أجمع.

« إن كتاب (الفن؟) لتولستوي وكذلك مقالاتـه عن الفن تقدم لنا صورة

---

(١) Emile Zola: Le Roman Expérimental, ed, Maurice Bland, P, 27.

واضحة لمواقفه من الفن في زمانه وقبل زمانه. كان تولستوي داعية الى فن يسعد الجماهير، فن يقبله الجميع، يكون له من الانتشار بين الناس ما كان للالياذة في زمانها من تقبل وانتشار. إن مثل هذا الأدب يجب أن يكون مفهوماً للجماهير، من هنا لم يقبل تولستوي مبدأ الفن للفن الذي انتشر في زمانه على يد بعض أدباء الرومانسية، وفاخروا بهذا الغموض ودعوا الى اتخاذه مذهباً للتعبير الفني. إنه يذكر المشهورين من شعراءالرمزية في فرنسا ثم يبيّن كيف أن الشعراء في مختلف الدول الأوروبية قد حذوا حذوهم ونظموا الشعر على طريقتهم[1]. «وكذلك حذا حذوهم فنانو العصر الجديد في جميع الفنون من تصوير ونحت وموسيقى».

« إن فناني العصر الجديد ـ مستندين الى نيتشه وفاغنر ـ يعتقدون أنه ليس من الضروري بالنسبة لهم ـ إن تفهمهم جموع العامة وإنما حسبهم أن يثيروا العاطفة الشاعرية عند من وهبوا أرقّ الطباع[2].»

هكذا يمضي في تصوير موقف الرمزية ويصف شعراء مثل بودلير وفيرلين بأنهم مجرّد نظّامين[3]. إن هؤلاء الرمزيين، في رأيه قد سعوا لأن يرفعوا الافتقار الى الدقة والتحديد والفصاحة الى مستوى الصفات التي تقابل بالاعجاب.

الفن عنده نشاط يصنع الجمال[4]، وهو والعلم أداتان لتقدم الانسانية[5] الفن قد يدفع الناس الى أن يضحوا بأنفسهم[6]. ولئن كان الفن نعمة تسعد بها الروح فيجب أن يكون ميسراً للجميع[7]. إنه إحدى وسائل الاتصال ـ شأنه شأن الكلام[8] ـ ولذا فهو بحاجة الى وضوح يتيح نقل ما ينطوي عليه

---

(١) محمد عبد السلام كفافي، محاضرة في الأدب المقارن، جامعة بيروت العربية عام ١٩٧١.

(٢) Tolstoy: What is Art, tr. by Maude. P. 159 - 60.

Ibid, 165.

(٥) و(٦) و(٧) و(٨) Ibid 835, 251, 288, 148, 231.

من شعور[1]. وليس الفن مجرد أداة للتسلية بل هو موضوع جليل الخطر[2]. إنه قادر على أن يوحد بين الناس[3].

هكذا عبّر تولستوي عن رأيه بالفن وجاءت مقالاته التي جمعها في كتابه «ما الفن؟» مدافعاً بكل حرص عن هدف أراد منه اسعاد الطبقات الكادحة والفقيرة منها، ودفاعه كان يبتغي منه أن يكون الفن سهلاً واضحاً لتفهمه الجماهير المسحوقة، ثم قاس مقدار نجاح العمل الفني بعدد الناس الذين يستمدون منه السعادة.

إن تفسير تولستوي للفن يعتبر عدوى تنتقل شعورياً بين الناس بواسطة الذوق. حيث أن الشعور الديني ـ برأيه ـ هو أساس الفن العظيم. والمثال على ذلك أن الشعور الديني عند اليونان القدماء هو الذي ولّد أدبهم القديم فتلك الأحاسيس عبّر عنها هوميروس وشعراء التراجيديا.

ولما حلّت المسيحية غيّرت مقاييس القيم فقلبت معاني القوة والاعجاب بتجبّرها عندما حولتها إلى قسم جديدة تنم عن التواضع والتطهير والرحمة والمحبة. وحتى العصور الوسطى ارتبط الفن فيها بالجماهير لما فيه من تصورات وأفكار شاعت بين الناس. وكذلك يرى تولستوي أنّ الفن في عصر النهضة قد عاد الناس فيه الى الفن القديم الذي انتقده أفلاطون في عصره. هوذا الفن الذي اعتبره المحدثون خشناً خالياً من التهذيب.

فتولستوي الذي اعتبر الشعور الديني أسمى مصادر الفن، قد رفض الفن الديني الذي يتعصب لدين أو مذهب، فيقول: «الفن المسيحي هو ذلك الذي يسعى الى توحيد جميع الناس، بدون استثناء وذلك بأن يشيع في نفوسهم الاحساس بأن كل إنسان وبأن جميع الناس متشابهون في ارتباطهم

---

(١) Essays on Art, Si Art, 51, 53

(٢) و (٣) What is Art, 286, 238 - 9.

بخالقهم وكذلك بجيرانهم؛ أو بأن المشاعر - شريطة ألا تكون منافية للمسيحية وأن تكون طبيعية في نظر الناس جميعاً بدون استثناء[١].

فالفن الذي يريده تولستوي أن يكون معبّراً عن المشاعر الدينية التي تؤكد كل معاني المحبة والأخوة بين سائر الناس فيقول: « إن الفن في زمانبا يجب أن يقدر على أساس مخالف لفن العصور السابقة وذلك - بوجه خاص - لأن الفن في زماننا (وهو الفن المسيحي المبني على الشعور الديني الداعي الى وحدة البشر) يخرج من نطاق الفن المتحلّي بجودة الموضوع كل شيء يعبر عن مشاعر طائفية لا توحّد بين الناس بل تبث بينهم الفرقة »[٢]. إن نظرة تولستوي كانت بعيدة المدى حيث كان يكره الآداب التي تنمّ عن صيغة طبقية أو طابع وطني قومي لأنها تعتبر برأيه آداباً رديئة.

إن مثل هذه النظرة قادت تولستوي أن يرفض روائع التراث الأدبي والفني التي ورثتها البشرية منذ القرون الوسطى مروراً بعصر النهضة وحتى العصر الحديث في أوروبا ابتداء من أعمال دانتي، وتاسو وميكال انجلو ورافاييل الايطاليين، إلى شكسبير وملتون الانكليزيين حتى غوته وباخ وبيتهوفن الألمانيين وسواهم. حتى أنه لم يستثن نفسه من هذا الرفض. لقد استبعد من ساحة الفن الجيد قصصه الخالدة أمثال « الحرب والسلام » و « آنا كرنينا »، فكان تبريره لرفضه اياها أنه كتبها بدافع من ذوقه الذي فسد نتيجة لنشأته وتربيته في محيط معين وبين طبقة معينة. والفن الأصيل الذي اعتبره نموذجاً يحتذى « قصة اللصوص » لشلر، وقصّتي فيكتور هيغو «الفقراء» و « البوساء » وقصص ديكنز « قصة مدينتين »، و « نشيد الميلاد »، و « دقات الأجراس »، والقصة الأميركية الشهيرة « كوخ العم سام »[٣]. أما بالنسبة لأعماله الجيدة فقد اختار

---

(١) مصدر سابق نفسه ص ٢٣٩ و ٢٤١ و ٢٤٢.

(٢) و (٣) مصدر سابق نفسه ص ٢٣٩ و ٢٤١ و ٢٤٢.

قصته « الله يرى الحقيقة ويمهل » وهي تدور حول رجل أبعد الى سيبيريا وبعد أن بلغ سن الشيخوخة في معسكر للسجناء يكتشف عدوه ويصفح عنه. والقصة الثانية هي « سجين في القوقاز » ؛ وتدور حول ضابط روسي أسره التتار، ثم عاونته على الهرب إحدى فتيات القبيلة. والقصة حافلة بذكريات الطفولة وصور الريف مع ما تتسمه برقة العواطف. من كل ذلك يمكننا أن نستشف من تجربة تولستوي أنه يفضّل الأعمال الفنيّة التي تنمّ عن بساطة متناهية وعاطفة رقيقة.

وبعد هذا العرض لآراء أبرز أديب واقعي نأتي الى عرض آخر لآرائه النقدية في روائع الفن فيقول: « في التصوير يجب أن يعد من الفن الرديء كل ما هو كنسي أو قومي وكذلك كل الصور ذات الطبيعة الخاصة أي كل الصور التي تعبّر عن متع أو مغريات ترتبط بحياة الغنى والبطالة. وكذلك الصور الرمزية التي لا يتضح معنى الرمز فيها الا لجماعة معينة من الناس. وأخص بالذكر تلك الصور ذات الموضوعات التي تغلب عليها الشهوة، أعني تلك الصور المخزية للنساء العاريات التي تملأ المتاحف وقاعات الفن. وينتمي الى هذا الفن (الرديء) أيضاً كثرة ما كتب لموسيقى الحجرة والأوبرا في زماننا أبتداء من بيتهوفن بوجه خاص؛ ثم شومان وبيرليوز وفرانز ليست وفاغنر. فهذه الأعمال ترتكز موضوعاتها على التعبير عن مشاعر تستشعرها جماعة بعينها طوّرته في نفوسها نوعاً من الانفعال العصبي المريض تثيره هذه الموسيقى الخاصة المفتعلة المعقدة.

ماذا؟ أتكون السيمفونية التاسعة (لبيتهوفن) عملاً لا يتصف بالجودة؟ إني لأسمع أصواتاً غاضبة تستنكر! وأجيب قائلاً: بكل تأكيد، إنّها ليست بالعمل الجيد. (سيمفونية بيتهوفن تعد عملاً فنياً عظيماً)! لكي أتحقق من صحة مثل هذه الدعوى يجب أولاً أن أسأل نفسي: أهذا العمل ينقل أسمى درجات الشعور الديني؟ فأجيب بالنفي، لأن الموسيقى - في ذاتها - لا تعبّر عن تلك المشاعر. وأســأل نفسي بعد ذلك: ما دام هذا العمل لا ينتمي إلى أسمى لون من الفن الديني فهل ينطوي على الخاصة الأخرى من خاصتي الفن الجيد في

زماننا؛ تلك الصفة التي تعمل على جمع الناس في ظل احساس واحد؟ هل هي من مستوى الفن المسيحي العالمي؟ وثانية أجدني مضطراً لأن أجيب بالنفي. ذلك لأن الأمر عندي لا يقتصر على أني لا أرى كيف يمكن للمشاعر التي يعبّر عنها هذا العمل أن توحد بين الناس بدون أن يكونوا قد درّبوا تدريباً خاصاً على التأثر بمغناطيسيتها المركبة، بل لأني أيضاً أعجز عن تصور أية جماعة من البشر العاديين يكون في مقدورها أن تفهم من عمل بمثل هذا الطول والغموض والافتعال الا فقرات قصيرة ضائعة في بحر من الغموض. لهذا فإني مضطر ـ أردت أو لم أرد ـ لأن أقرر أن هذا العمل ينتمي الى فصيلة الفن الرديء[1].

ثم يردف في قوله: «بمثل هذه الطريقة وفي جميع فروع الفن يجب أن نحكم على أعمال كثيرة تعدها الطبقة العليا في مجتمعنا أعمالاً عظيمة ووفقاً لهذه القاعدة الوحيدة الأكيدة يجب أن نحكم على (الكوميديا الالهية) الشهيرة، وعلى (تخليص القدس)[2] وعلى الكثرة الغالبة من أعمال شكسبير وغوته وكذلك على كل ما يصور المعجزات من اللوحات المصورة ويدخل في ذلك لوحة (التجلّي)[3] لرفاييل وغيرها[4] »[5].

ومما يلفت النظر الى بعض من آرائه الأخرى أنه كان معجباً بالالهام الذي وجدهَ في قصص الأطفال الصغار من أبناء الفلاحين الذين علمهم في مدرسته

(١) مصدر سابق نفسه ٢٤٨ و٢٤٩.
(٢) قصيدة الشاعر الايطالي تاسّو (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) وهو من شعراء عصر النهضة، وقد نشر هذه القصيدة في عام ١٥٨١ و١٥٩٣.
(٣) هي إحدى لوحات رفاييل المشهورة وتصور السيد المسيح محلقاً فوق الجبل بين موسى وايليا مع تفصيلات أخرى. وتعبر هذه اللوحة عن فقرة وردت في انجيل متى (١٧ ـ ١٤ ـ ١٨) وهي محفوظة بالفاتيكان.
(٤) و(٥) Tolstoy: What is Art, P. 249.

التي أقامها في قريته الموروثة فوصف هذه القصص بأنها ترقى الى مستوى أي شيء من الأدب الروسي(١). ثم أنه من جهة ثانية كان يعتقد بأن أي فلاح بسيط لم يفسد ذوقه يستطيع أن يدرك الجمال في أي عمل فني أصيل. وبهذا يعتبر تولستوي أبناء الطبقات المثقفة أذواقهم فاسدة ومعقدة. وخلاصة الكلام عن تولستوي هي أنه كان يؤمن بفن بسيط يحترم المجتمع الى أبعد الحدود الممكنة، فن يشيع فيه الشعور الديني في أبسط صوره وأنقاها ويدعو الى الأخوة بين الناس. ولكي يكون هذا الفن ناجحاً ويؤدي أغراضه عليه أن يكون بسيطاً، واضحاً وسهلاً لكي يفهمه جميع الناس.

ظاهرتان جديدتان في فن القرن العشرين:

الظاهرة الأولى: الاشتراكية والفن.

الظاهرة الثانية: الفن التجريدي.

اتسم القرن العشرون بظاهرة فنية جديدة هي فكرة « الفن للمجتمع » التي ضاددت فكرة « الفن للفن ». فالفن للمجتمع ظاهرة حديثة عمقتها السلطة الثورية الاشتراكية وطبقها الفكر الاشتراكي تطبيقاً عملياً بعد أن كانت مجرد نظريات. وهذا لم يكن قط قبل قيام الثورة البلشيفية الروسية عام ١٩١٧ فبظهور مجتمعات اعتنقت الأنظمة الاشتراكية تعزز فيها محلياً مبدأ الفن للمجتمع » من هنا يمكننا القول بأن الاشتراكية قد رسخت فكرة الدعوة إلى وجوب ارتباط الفن بالمجتمع.

---

(١) Aylmer Maude: Life of Tolstoy vol. I, 269 - 270 (World Classics)

فنظرية الفن لدى الأدب الاشتراكي ناقشت تاريخ الفن ثم حددت موقف هذا الفن من المجتمع. وعلى هذا الأساس تأتي العناية بهذه الظاهرة لأنها كانت حديثة في هذا القرن بمنهجها الجديد ومعالجتها إياه. هذا وقد ناقشت هذه النظريات كافة الحركات والمذاهب الفنية المختلفة التي ظهرت في العصر الحديث كما تصدت لتفسير اتجاهات الفن في العصور القديمة والوسطى.

وهذه النظرية الاشتراكية الحديثة تعتبر واقعية اشتراكية، إنما تختلف عن الواقعية التي مرّ ذكرها عبر المذهبين اللذين ظهرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع تولستوي ومواطنيه الكبار من أدباء روسيا الذين عُرفوا بواقعيتهم، أضف إليهم من أدباء فرنسا أنوري دي بالزاك «Honoré De Balzac» واميل زولا الذي جاء بعده وكان الممثل الأمثل للمذهب الطبيعي.

سواء هؤلاء أو أولئك لم يروا في نظريتهم تلك الرؤية في الصراع الطبقي من خلال ممارستهم الواقع الاجتماعي؛ كما رآه واقعيو الاشتراكية ضمن التطبيق العملي. وأكثر من مثل حركة الواقع الاجتماعي من هؤلاء الواقعيين وكتب عنها ماركس وانجليز. وبهذا الصدد يقول ارنست فيشر: «وعلى هذا فهو (أي اميلا زولا) لم يعرف الصراع الطبقي ولا اتجاهات التطور الاجتماعي. لكنه عرف الإنسان بوصفه حيواناً سلبياً. حيوانا خلفته الوراثة والبيئة لا قدرة له على الخلاص من قدره المحتوم. الانسان بالنسبة له لم يكن عاملاً محركاً بقدر ما كان هدفاً لظروف موجودة بالفعل»(١). ضمن هذا التحليل كان اميل زولا ممن تتبعوا واقعية وطبيعة القرن التاسع عشر، في إطار الفن؛ لأن مذاهبهم نشأت في ظل نظام رأسمالي استطاعت نظريتهم أن تنتقد وأن تعبّر عن احتجاجها من خلال ثورتها. لذا فإن هذه النظرية الواقعية ستختلف عنها تلك

---

(١) Ernest Fisher: The Necessity of Art, A Marxist Approach, P 77, (j Pengim Series)

الـواقعية الاشتـراكية التي أطلق عليهـا تسمية « الفن الاشتـراكي » كمصطلح أو الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما الفرق بين الواقعية، والواقعية الاشتراكية فهو الخلاصة التالية:

١ ـ الواقعية قد تعنى بالأسلوب الواقعي.

٢ ـ الواقعية النقدية تعنى بنقد الواقع الاجتماعي.

٣ ـ الواقعية الاشتراكية تنطلق من اتجاه فكري لا من الأسلوب.

٤ ـ والواقعية الاشتراكية تعنى بتأكيد النظرة الاشتراكية لا الأسلوب الواقعي.

٥ ـ إن الفنان في الفن الاشتراكي أو الكاتب يتفق من خلال عمله الهادف أن يكون لصالح الطبقة العاملة أو ليبشر بقيام مجتمع اشتراكي يسعد الطبقات المسحوقة اقليمياً وعالمياً.

وهذا ما جاء عند الفنانين على مختلف حرفهم إلا بما ولدته في نفوسهم الفلسفة المادية الماركسية التي على أساسها بُنِيَ المجتمع إقتصادياً على مراحل متعددة. وبذلك أصبح الفنان ملتزماً باتجاه معين يحقق من خلاله رغبات المجموع من خلال نظرة موحّدة للفن تهدف بالتالي لخدمة المجتمع الذي يبني نفسه على ضوء الواقع الاشتراكي، فيقول فيشر حول هذا الموضوع رأيه:

« إن هناك ميلاً يزداد في الظهور رويداً رويداً للاعراض عن فرض القيم الفنية بمقتضى مراسيم، والاكتفاء بتكوين الافكار، وتركها لتنمو في نطاق العمل، تحت ظل من حرية تفـاعل الحـركات والمذاهب وتنوع الحجـج والمناقشات. فليس هناك فن جديد يأتي وليد النظريات، بل هو وليد الأعمال الفنية، فأرسطو لم يسبق في الظهور أعمال هوميروس وهيسود Hésiode واستخيلوس وسوفوكليس. لكنه استمد من هؤلاء نظرياته الجمالية..... هذا الاتجاه الاشتراكي الجديد هو النتيجة لاعتناق الكاتب أو الفنان لوجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة وتقبله للمجتمع الاشتراكي من حيث المبدأ، مع

كل ما يكون فيه من تناقضات مرحلية[١].

وبما أن الفن يرقي المجتمع فيعكس تلك التطلعات البنيوية لتطوره يقول النحّات السوفياتي نيزفستني Neizvestny على أنه مثال لتطور جديد في الفن السوفياتي[٢]. أن أعمال هذا الفنان لا تشير إلى مضمون واضح وإنّما هي أقرب إلى تجريد الفن الغربي الحديث.

وهنا تأتي الاشارة الى الظاهرة الثانية في هذا العصر والتي أطلق عليها مصطلح الفن التجريدي؛ أن نوايا أهل « الفن للفن » كانت تتنافى أهدافهم مع فكرة « الفن للمجتمع »، إنما العصر الحديث لا شك أنه قد شهد تطورات زادت الفن بعداً عن المجتمع واغراقاً في الانفصال عن مشكلاته. فالتجريد كفن أبعد التعبير المباشر عن مدلوله حتى أنه أضحى تطوراً جديداً كمذهب يهدف الى تجريده من العنصر الانساني حيث أطلق على هذا التسمية التالية (Dehumanization)[٣] وبهذا الصدد وصف أندره مالرو الفن التجريدي بقوله: « إنّه بقدوم الفن المجرّد من الإنسانية.... زاد الفنانون من أحكام عزلتهم رويداً رويداً ذلك لأن انفصالهم عن ثقافتهم ومجتمع زمانهم قد أصبح بالتدريج أكثر وضوحاً ».

أما الناقد الاسباني جوزي غاسيه (José Gasset) لخّص رأيه بالفن التجريدي في بضعة بنود هي:

١ ـ انه يميل الى تجريد الفن من العنصر الانساني.

٢ ـ انه يتجنب الموجودات الحية.

---

(١) مصدر سابق نفسه.

(٢) John Berger: Art and Revolution, Ernest Neizvestny and Role of Artist in the U.SS.R.

(٣) Ernest Fisher: The Necessity of Art, P. 89.

٣ ـ انه يركز على جعل العمل الفني مجرد عمل فني.

٤ ـ انه ينظر الى الفن على أنه مجرد لهو.

٥ ـ انه يميل بصورة خاصة للسخرية.

٦ ـ انه يتجنب الرياء والزيف ويسعى الى الفهم الدقيق.

٧ ـ ان الفن شيء تتجاوز نتيجته الوجود المادي[١].

وفي مثل هذه الحال اذا كان الفن قد تجنب الحياة ومن فيها يعتبر انفصالاً محضاً عن المجتمع ومشاكله وتطوره؛ وفي هذه القفزة النوعية يكون أصحابه قد اختاروا له التسمية المجرّدة بـ « عالم الجمال المطلق ».

إن الشعر والموسيقى قبل عصر التجريديين لم يكونا الا التعبير عن شخصية أصحابها وقد عبّر غاسّيه بقوله حول هذا الموضوع: « إن الموسيقى من بيتهوفن الى فاغنر كانت تهدف بصفة أساسية للتعبير عن عواطف شخصية، لقد كان المؤلف يقيم بناء ضخماً من الأصوات ليضمنه ترجمته الشخصية »[٢].

ثم يقول أيضاً حول الأدب الشخصي أو العاطفي « يمثل استغلالاً لنقطة ضعف نبيلة تدخل في طبيعة الانسان، وتعرضه لتلقي العدوى من أفراح جاره أو أحزانه... يجب ألا ينبثق الفن من العدوى الشعورية، فالعدوى الشعورية تمثل حالة من فقدان الوعي في حين أن الفن يجب أن يكون وضوحاً كاملاً، فهو وهج ظهيرة العقل[٣] ».

José Ortega Gasset: The Dehumanization of Art, Princeton University(١) Press 1908 p. 14.

José Gasset: The dehumanization of Art. Princton University press,(٢) 1968. P.14.

(٣) مصدر سابق نفسه ص ٢٦.

إن صح ذلك فعلى ذاتية الانسان السلام ـ هكذا حلل رؤيته لوجهة نظره بالواقعية الاشتراكية فيقول فيشر: « إن الانسان قد غدا شيئاً بين أشياء في عالم منفصل عنه لا قيمة فيه الا للأشياء. وهو ـ بحق على ما يظهر ـ أكثر الأشياء عجزاً وأجدرها بالاحتقار. إنه كان بالانطباعية[1]. قد تحلل الى مجرد ضوء ولون وعومل بذات الاسلوب الذي تعامل به مظاهر الطبيعة الأخرى لا خلاف بينه وبين أيّ منها. يقول الرسام سيزان: الانسان يجب ألا يكون هناك (أي في الصور الانطباعية) ويمضي الانسان في التلاشي أكثر فأكثر حتى لا يعدو مجرد بقعة من اللون بين غيرها من بقع الألوان أو يختفي اختفاء كاملاً من المناظر الطبيعية المهجورة والشوارع الخاوية »[2]. فالانطباعية ـ أصلاً ـ ما كانت الا أول خطوة نحو التجريد سواء التجـريد من العنصـر الانساني (Dehumanization) أو الغاء العنصر الشخصي أو العاطفي (Depersonalization) من كافة أنواع التعبير الفني.

وخلاصة القول حول هاتين الظاهرتين على أنها كانتا اضافة جديدة على سلم المذاهب الأدبية والفنية ومدارسها في مختلف أنواعها. وعلى أية حال فان الواقعية الاشتراكية قد أضفت على الفن طابعاً ما زال يسبر أغوار هذا العالم ولو أن بدء تواجدها كان من منطلق اشتراكي أو في بلدان اشتراكية، فان أنصارها في العالم الرأسمالي لا يقلّون عدداً عما لديهم من فاعلية كما لفاعلية مؤسسيها في عالمها الاشتراكي.

الأدب بين تحديد أهدافه ونقد أوصافه:

الأدب بين نوعيه: النثر والشعر من أبرز الفنون كوسيلة تعبيرية استعملها

---

(١) يرمز هنا الى المذهب الانطباعي في التصوير.

(٢) The Necessity of Art.

الانسان أداته لتوطيد علاقته بما يحيط به من عوالم اجتماعية هادفة لتوضيح عالمه الداخلي مع من يتعامل في مجرى حياته اليومية.

فالكلمة ترجمان النفس البشرية سواء كانت نثراً أو شعراً. وما نطق به الانسان منذ وجوده على وجه هذه البسيطة، لا شك بأنه كان نثراً، إنما كتابة، ليس ما يجزم حقيقة الأمر أن الشعر كان هو الانتاج الحضاري الأول للأدب! إنما الدلائل تشير بأن الشعر نظراً لوقعه الموسيقي وايقاع أوزانه وأبياته لأقرب من الحفظ أكثر من النثر؛ من هنا نجد قرب الشعر إلى النفس الانسانية أشد وقعاً من تلقين النثر.

أما التعريف السائد ما بين الشعر والنثر فكان متمثلاً بأن الشعر يتميز عن النثر بأنه ذات وزن وقافية، أو كلام موزون مقفّى. ترى هل يكفي هذا التعريف؟ وقد سبق لنا حديث عن هذا الموضوع في الباب الأول!

إن شمولية التحديد تنفي على أن يكون الشعر بالضرورة كلاماً موزوناً مقفى، وهذا ما أثبتته أقوال النقاد منذ عهد بعيد وحتى عصرنا الحاضر. إن أرسطو صاحب نظرية «فن الشعر» لا يعتبر نظم الشعر معياراً مميزاً بينه وبين النثر. فالشعر اذ تحدده مضامينه لا أوزانه الايقاعية حيث أن النثر كالتاريخ يروي الاحداث التي وقعت في مكان معين وزمان محدد ومع أشخاص بذاتهم.

اذن كما يبدو أن القافية والوزن ليستا شرطاً جوهرياً لتسمية هذا النوع من الكلام شعراً أو نثراً. بينما النثر له غاية مباشرة من حيث أنه يعلمنا ويثقفنا فينقل لنا خبراً كمادة كتابته المنوطة بتحقيق تلك الغاية. كما وللنثر موضوع بواسطته تتم تأدية المعنى في زمان ومكان يعبر بالتالي عن حقيقة قد تكون طريقته أقرب الى العلم لأنه يعبر كذلك عن لغة المعرفة الموضوعية. وبذلك يكون سلاحه المنطق لما فيه من دقة تعبيرية تترجم الواقع العملي والعقلي تساعدنا على استخلاص النتائج والتسلسل المنطقي. والنثر أيضاً عماده لغة بمفرداتها ومدلولاتها المعجمية التي تم الاصطلاح عليها. هذا بالاضافة الى الشكل والمضمون والأسلوب. ان النثر تعبير تقريري مباشر سواء سجعته ألفاظ أو

زخرفته حروف أو سنّته بلاغة أو فصاحة أو بيان.

إن الحدود بين الشعر والنثر فلسفها مؤرخو الأدب العربي عندما قسّموا الكلام الى منظوم ومنثور وزعموا أن الكلام المنثور هو ما لم يتقيد بالوزن والقافية. وإن المنظوم هو ما تقيد بالوزن والقافية. «ونشأ عن هذا أنهم انقسموا الى قسمين: فأما الشعراء وأنصارهم زعموا أن الشعر خير من النثر، لأن الشعر يكلف صاحبه عندما يتكلفه: القافية والوزن. ثم مضوا إلى أبعد من هذا، رأوا أن الشعر أفضل من النثر لأنه ديوان العرب، فيه قيدت مفاخرهم، وإليه يرجع الفضل في تخليد ما لهم من فضائل قديمة»[1].

إن المفاضلة التي وجدها النقّاد في الشعر من المرجّح تتضمن الرغائب التالية:

أولاً: لما فيه ما يلائم الموسيقى.
ثانياً: لأنه موضوع الغناء.
ثالثاً: لأنه مصدر اللذة الغنائية والموسيقية معاً.

بينما أنصار النثر قد اعترفوا بما للشعر من فضل ومزية، إنما بقي برأيهم أفضل من الشعر لأنه يفي بضروريات الحياة بينما الشعر ما هو الا أحد فنون اللهو، سيما وأن النثر لغة السياسة والدين والعلم والمنطق.

فالشعر مهما يكن بمكانة سامية بميزة يظلّ النثر أشد مساساً لحاجات الإنسان، وأشدّ اتصالاً بما يتجه إليه. وعلى هذا الأساس الضروري رسخ في بالهم أن النثر أفضل من الشعر، واستطراداً قالوا كذلك على أن الشعر ينشد واقفاً على

---

(١) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١، القاهرة، ص ٢٢.

حين أن الناثر يستطيع أن يتكلم واقفاً وجالساً. . .[١].

وطه حسين يرى أن الشعر ضرورة من ضرورات الحياة في طور من أطوارها فإذا انقضى هذا الطور أصبح الشعر عاجزاً عن أن يقوم بشيء من ذلك وأصبح النثر خليفته يصور هذه الأشياء الجديدة. والشعر الذي كان ضرورة أولاً يصبح في الطور الثاني ضرباً من الترف والزينة والحياة لا تستطيع أن تستغني عن كليهما[٢].

ثم يحدد طه حسين أكثر بقوله: على أن الشعر أسبق من النثر في تاريخ الحياة الأدبية لدى الأمم القديمة التي لها أدب فقبل أن تعبّر عن عواطفها وميولها بالنثر، عبرت عن لذتها وآلامها بالشعر. وكان الشعر هو لسانها الأدبي. أما لدى تطورها نظماً واجتماعاً وأتيح لها أن تتصل بغيرها من الشعوب وأرادت أن تعبر عما لحاجاتها من ضرورات فما وجدت الا النثر للتعبير عن أفكارها لأنه أوسع من الشعر مجالاً... وهذا ما مرّ في تاريخ اليونان والرومان والفرس والهنود والعرب[٣].

ولكن بعد رقيّ العرب أضحى الكلام في استعمالهم ثلاثة أقسام:

١ ـ كلام اعتمد على الوزن والقافية والموسيقى، دعوه الشعر، وفيه لذة السماع والقراءة.

٢ ـ كلام فيه لذة فنية عندما تسمع صاحبة، ونرى حركاته وهو يقف خطيباً أمام الجمهور وهو الخطابة.

٣ ـ كلام فيه لذة عندما نقرأه ولو خلا من الوزن والقافية أو من الحركات والصور بل ينقل لنا فكرة صاحبه وهو « النثر

---

(١) و(٢) مصدر سابق نفسه. ص ٢٢.

(٣) مصدر سابق نفسه. ص ٢٣.

الفني » أو « الكتابة ». وهذا ما يتجلّى في أدب عبد الحميد الكاتب، وابن المقفع، والجاحظ. . .

بمثل هذا التمايز لا بد من معرفة الحدود الدنيا لمهمة الشعر والشعراء على السواء. ما هو الشعر ـ اذن ـ ومن هو الشاعر؟

بين هذا التساؤل وذاك الاستجواب هل أن الشاعر ـ كما أشيع ـ ناظم قواف وحسب؟ قد يكون أكثر من ذلك. فأصل هذه التسمية اغريقي (Pièzis) وتعني كلمة شاعر باليونانية صانعاً أو مصمماً أو حائك كلمات موسيقية. وخالق أفكار موسيقي[1]. وأثر اليونانية أخذت هذه التسمية مكانها في لغات الشعوب عند الرومان واللاتين (Poesis) وعند الإفرنسيين (Poésie)وعند الإنكليز (Poetry) وكلاهما مأخوذ من أصل لاتيني.

هل الشاعر الحقيقي أكثر من مبدع؟.

أجل إنه عند الرومان القدماء «فاتيس» يعني نبي وشاعر معاً حسب تعبير كارليل في تعريفه للنبي هو « من يكشف لنا ما ينبغي أن نعمل » و « الشاعر ما ينبغي لنا أن نحب » إنه الباحث والعرّاف ـ « حامل ضوء مقدس مرسل من السماء[2].

بينما اللورد ألفريد تنيسون قال عن مقام الشاعر: إنّ بمقدوره « الغوص في المستقبل » لما عنده من بعيد الرؤيا التي تعجز عن رؤيتها العين البشرية فيرى الرؤيا الأخيرة وروعتها عندما يصمت قرع طبول الحرب وتطوى أعلام الحروب في برلمان الشعوب في جمهورية العالم.

---

(١) و(٢) راجع سمير شيخاني « مع الخالدين » ط. ٢، ١٩٦٨ بيروت. ص ١١ و ١٢.

اذن هكذا يكون الشاعر الحقيقي مبدعاً ونبياً ومعلماً يكافح في طليعة التقدم البشري والانساني. وإننا لنرى شعراء قليلين بين الرجعيين ولكننا نرى الكثيرين في صفوف الثائرين. والشعراء الكبار يجادلون القضاء على جور العالم وتخليد جمالاته...[1].

أما الشعر فقد حدده دجون رأي عندما قال: « يقول بعض المهووسين أن القصائد التي تكتب فحسب من أجل حب الجمال عديمة الفائدة وهي كالفراشات ». ولما سئل عن فائدة الفراشات أجاب « لتزيين العالم، وأبهاج عيون البشر، لاضاءة الأرياف فتكون ككمية من البرق المذهب يزركش الحقول»[2] وإذا عدنا الى ما حدد أرسطو الشعر عندما ميزه عن النثر بأن الشعر موضوعه الاحتمال غير مرتبط بواقعة حدثت بل تتعدد فيه الاحتمالات. بينما النثر يحتمل دلالة واحدة محددة لأنه تاريخ موضوعه الحقائق.

وفي الموسوعة الافرنسية تحديد يقول: « الشعر هو فن استخدام اللغة وهو يقترن عادة بفن النظم، ويهدف الى التعبير عن شيء والايحاء به عن طريق التراكيب اللغوية وفيه يتمتع الايقاع والتناغم والصورة بأهمية تفوق أحياناً أهمية المعنى الذي يفهم منه ». بينما بول فاليري حدد الشعر بما معناه: ان الشعر رقص والنثر مشي أو سعي[3].

وذا رضوان الشهّال يحدده أولاً بأنه « مادة تتعين نوعيتها أول ما تتعين بصفة عامة كبرى لا بد منها هي القيمة الانسانية[4]. ثم لا يلبث أن ينقلنا مع الشعر الى تحديد آخر حيث شبهه برقصة « الفالس » (Valse)[5]. وكما مرّ معنا أن للرقص علاقة بالغناء لأنهما وطيدا الصلة بالموسيقى « ويبدو أن بين الشعر والغناء بمعناه الموسيقى صلة رحم جد حميمة تحملنا على القول بأنهما

---

(٣) و (٤) و (٥) ـ رضوان الشهال في « كيف تتفهّم الشعر وتتذوّقه » القسم الأول، « دار الأحد » ١٩٦٢ بيروت ص ١٠٤.

شقيقان توأمان »[1] فالتصانيف التي درجت في مدارسنا تاريخياً وأكاديمياً قسمت الشعر إلى أنواع كالغنائي والقصصي، والملحمي والروائي، والحكمي والتعليمي. إن هذه النعوت ما هي إلاّ تحديداً « للعوامل التاريخية والمؤثرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أثّرت في النشاط الشعري خلال العصور المختلفة »[2]. ولهذا نرى أنّ الشعر كفن واضح الملامح والدلالات بين سائر الفنون الكلامية المختلفة ذات طابع غنائي أو لهجة غنائية. فالغناء كما عبّر عنه رضوان الشهال ـ عدوه النثر وما له من صديق غير الشعر فيتوهج الغناء عبر صوت يترنم فيتجلى « بكلام شعري يطلع من أعمال الضمير أو بحركة رقص تمارسها أقدام آدمية وأذرعة وجذوع وأكتاف وأرداف وصدور »[3].

وبرادلي (Bradly) في محاضرته عن الشعر التي ألقاها في جامعة اكسفورد عام ١٩٠١ حدد رأيه بأن «التجربة الشعرية غاية في ذاتها وأنها جديرة بأن تطلب لذاتها وأنها تنطوي على قيمة ذاتية » ثم قال « وقد تكون للشعر قيمة جانبية بوصفه أداة للثقافة أو الدين وذلك لأنه ينقل المعارف ويرقق العواطف ويؤيد المبادىء الحميدة أو لأنه وسيلة تجلب للشاعر الشهرة أو الكسب المادي »[4]. وكان برادلي من مؤيدي نظرية الفن للفن حيث أعطى لها تشبيهاً بنظرية « الشعر للشعر » نافياً القطيعة ما بين الشعر والحياة أي أنهما صورتان متوازيتان لا تلتقيان لأن لكل منهما ـ حسب رأيه ـ كيانه الخاص[5].

لقد أثارت آراء برادلي في الشعر، العديد من النقاد، وحفزتهم للدخول معه بمناقشات مضادة لرأيه، وهذا ما خلق جواً حاراً من الجدل.

---

(١) و(٢) و(٣): م. س. ن. راجع رضوان الشهال في «كيف نتفهم الشعر ونتذوقه » القسم الأول، « دار الأحد » ١٩٦٢ بيروت ص: ١٠٤ و ١٥١ و ٢٣٢ و ٢٣٣ و ٢٣٤ و ٢٣٥.

(٤) و(٥) A. C. Bradly: Oxford Lectures on Petry. London 1959 P. 5 - 6.

فردّ رتشاردز عليه معارضاً إياه في كتابه « مبادىء النقد الأدبي » ومتهماً إياه بالخروج عن الموضوع في معظم الآراء التي أدلى بها برادلي كالشهرة وكسب المال وترقيق العواطف والى ما هنالك. . . حتى توصّل ريتشاردز الى نتائج قسم بها الشعر الى أنواع متعددة وفي بعض هذه الأنواع تتوقف قيمة الشعر على الغاية التي يهدف إليها ثم في النهاية يرى ريتشاردز أنّ ثمة صلة ما بين الفن والأخلاق مستشهداً برأي شيلي القائل: إن الشعراء هم الذين يضعون أسس الأخلاق(١).

مهما تباينت الآراء وتعددت لا يتسع المجال للأخذ بها كافة. إنما لا بد في نهاية المطاف من تلخيص شامل جامع لأبرز خصائص الشعر نسوقها للتأكيد على صفاته كفن كلامي معيّن ضمن خصائص أربعة مترابطة فيما بينها ترابطاً عضوياً طبيعياً لتؤلف بمجموعها وحدة شعرية متكاملة هي القصيدة أو المقطع من القصيدة أحياناً وتتعين هذه الخصائص على النحو التالي:

أولاً: المادة الشعرية التي هي بالمعنى الصحيح مكتسبة من حياة الشاعر/ الإنسان/ مبدعها.

ثانياً: الحياة الفنية التي يتمتع بها الشاعر من ذوق وتذوق الى جانب مداركه الحسيّة المرهفة.

ثالثاً: الأسلوب الشعري الذي يتضمن حركة وهذه الحركة لها اسلوبها المعيّن الخاص بها.

رابعاً: اللهجة الشعرية التي تؤدي بعد السماع لها وقع خاص في المراكز الحسيّة من الدماغ سواء كانت عن طريق السمع أم عن طريق البصر(٢).

---

(١) I. A Richards: Principles of Literary Criticism Routledge and Kegan. Paul London, 1936 (Chap. x, P. 71 - 80).

(١) راجع رضوان الشهال كيف نتفهم الشعر ونتذوقه ص ٢٦٢ .

من واقع هذا التمـايز الفني نستـطيع الـدخول في مبحث متمم لحـركة الفن الميكـانيكية لنـظهر مـدى تعاملنـا مع الشكـل من جهة ومـع المضمون من جهـة أخرى، لأن الأدب من بنيويته الفنية يرينا مقدار مبدعه وطاقة دلالته .

الفصل الخامس

الأدب / بين بنية الشكل ودلالة المضمون

من أهم مباحث الأدب والفنون ذلك البحث الذي يطلق عليه في العادة الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى / البنية والدلالة.

شكل أي عمل فنّي هو الصورة التي يعبّر بها عن معنى هذا العمل. أما معناه ومغزاه فهذان نطلق عليهما لفظاً: المضمون.

فالمضمون ـ إذن ـ هو المحتوى الذي ندركه أو نحس به من تذوقنا للعمل الفني. لقد كانت الفنون بصورة عامة منذ أقدم العصور تُعْنَى بالمضمون. والشعر كان يؤكد على أهميته. ولهذا وجدنا أفلاطون كم كان تقديره في محلّه عندما وجد في الشعر مضموناً ومؤثراً وأساسياً في تغيير ذهنية الناس. إذ أنه وجد من الأفضل استبعاده (إقصاءه) من مدينته الفاضلة خوف أن يفسد أخلاق المجتمع. والمقياس نفسه قد ينطبق على الموسيقى التي لم يجد أفلاطون فيها سوى ما يثير الحماس والباقي بالنسبة له فهو مهمل.

بينما أرسطو كان على العكس من أستاذه ـ بمعنى ـ أنه أعطى المضمون عناية وأهمية في الدراسة النقدية التى خصّها للشعر. فكان ـ برأيه ـ أن سائر الفنون ومنها الشعر ما دامت تحاكي الطبيعة؛ فالطبيعة إذن هي المضمون الذي ننشد صوره المتنوعة المتعددة، سواء في الشعر ومضمونه، أو في سائر الفنون!

إنما أرسطو لم يهمل الشكل بل أعاره عناية كبرى فوضع له القواعد التفصيلية للمأساة الشعرية فحدد شكلها الذي ينبغي أن تكون عليه. حتى أن المضمون بعد أرسطو وعبر القرون الوسطى كان ذا أهمية بالغة مستخدمين الشعر لنشر الأخلاق الفاضلة وإشاعة تعاليم الدين المسيحي.

إن استمرارية الاهتمام بالمضمون ظلّت حتى عهد سيطرت فيه المدرسة الكلاسيكية الجديدة إذ ازدهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر على ساحة الفنون. فكان منها أن تعبر المضمون شرطاً أساسياً في وضوح الفن مع رعايتها الكلية بضبط الشكل أيضاً.

وعلى هذا الأثر بقي الأدب يحدد قيمة الجوانب الأخلاقية دون أي تقليل من أهمية المضمون حتى ظهرت فكرة الفن للفن على يد بعض الفلاسفة الجماليين أمثال «كانط»؛ وعلى وهجهم نحا الشعراء، حيث أعاروا الشكل اهتماماً أكثر من المضمون؛ أمثال المدرسة البرناسية ومن أتباعها بودلير ولو كونت دى ليل وتيوفيل غوتيه أحد أبرز مؤسسيها على اعتبار أن كل شيء في العمل الأدبي والفني كان عندهم هو الشكل، وهذا ما يفسّر تخيرهم الواضح للشكل وعدم اهتمامهم بالمضمون وبذلك يتحول العمل الفني شكلاً لا مضمون له. وهنا يتبادر لنا أكثر من دليل حول الكثير من الأعمال الموسيقية وأيضاً الصور التجريبية التي رسم في مضمارها بيكاسو ومن تبعه في مدرسته من الرسامين الحديثين.

وقبل أن نتوغل في موضوعنا هذا لا بد من أن نذكر ما للعرب من آثار في هذا المضمار.

إن أول ما يتبادر أمامنا من أسماء لأدباء العرب الذين اهتموا بالشكل هو أبو عثمان الجاحظ والقائل: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي والبدوي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك».

بينما ابن قتيبة راح لأبعد من ذلك حين ميّز بين اللفظ والمعنى وذهب إلى تحليلٍ واستنتاجٍ، واضعاً اللفظ في خدمة المعنى. فقسّم الشعر الى أضرب بقوله: « ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه »(١).

ولئن ظهرت أهمية الشكل عند الجاحظ في عصر مبكر فقد اعتنى بها ابن خلدون فيما بعد عندما قال: « فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا يحتاج الى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها، بل اللفظ هو المحتاج للصناعة كما قلنا، وهو بمثابة القوالب للمعاني فكما أن الأواني التي يغترف بها من البحر منها آنية الذهب والفضة والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة في نفسها »(٢).

ماذا يمكننا القول بعد ما أطلعنا على ما أبداه من رأى كل من الجاحظ وابن خلدون؟ لا شك أن اهتمام هذين المفكرين العربيين اللذين أكّدا على أهمية الشكل ومكانته المرموقة سوف نلمس رجحان كفّته عندهما على قيمة المضمون.

لكن! وباستدراك لا يشوبه الحذر، يستحسن بنا القول عما كتبه العرب من مضمون في تاريخهم الحضاري لا عيب فيه؛ إذ أنه خالد وعظيم؛ إن لم يكن جله فمعظمه. من هذا المبدأ يمكننا أن ننطلق لنحدد رأي الرجلين تبعاً

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ٧.

(٢) ابن خلدون: المقدمة، ص ٥٠٦ ط بولاق.

للفترة التي تفصل العصر الذي عاش فيه الجاحظ، عن الفترة التي عاشها ابن خلدون؛ ومن دون أي شك فقد ظهر فيها العديد من مؤلفي العرب المشاهير الذين اهتموا بدراسة البلاغة والنقد وما يحيط بموضوع الشكل والمضمون. فمن هؤلاء من درس اللفظ والمعنى معاً وأكد أهمية كل منهما وأقصد به قدامة بن جعفر الذي خصص لمثل هذه الأبحاث كتاباً عنوانه « نقد الشعر »، ثم هنالك ناقد آخر هو أبو هلال العسكري الذي ألّف بهذا الخصوص كتاب « الصناعتين »؛ فقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري درسا الشكل والمضمون/ المعنى والمبنى على حدة لأنهما وجدا اللفظ والمعنى كعنصرين متميزين للعمل الفني فجاءت دراسة كل منهما على حدة ووضع المقاييس التي تجعله في مستوى فني رفيع.

ولكن ابن رشيق في كتابه « العمدة » فقد سلك طريقاً يختلف عن ابن جعفر والعسكري عندما أكد الترابط بين المعنى والمبنى وشدد على أهميته. وعند ابن رشيق كان اللفظ في العمل الأدبي جسماً روحه المعنى ولا يمكن الفصل بينهما. فيقول « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظاً كالذي يعرض للأجسام بمرض الأرواح. ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأوارح فان اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة وكذلك ان اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصبح له معنى لأنا لا نجد روحاً في غير جسم البتة »(١).

---

(١) ابن رشيق/ العمدة جـ ١، ص ١٢٤، القاهرة ١٩٦٣.

إن موضوع الشكل والمضمون قد شغل أدباء العرب ونقادهم طيلة العصور الوسطى مما جعلهم يتنبهون الى أطره والتأكيد على أهمية اللفظ حيناً والمعنى أحياناً أو التأكيد على الترابط بين الحدين المذكورين. إنما نقاد الغرب وفلاسفة الجمال فكانت لهم آراء متجانسة بشكل تقريبي حول موضوع الشكل والمضمون في العمل الفني. فهيغل مثلاً ذلك الفيلسوف الألماني كان ممن أكدوا على فكرة الترابط بين الشكل والمضمون حيث قال باستحالة الفصل بينهما. و « كوليردج » الناقد الانكليزي الذي عاش في القرن التاسع عشر قد تأثر بمذاهب علماء الجمال رغم أنه كان شاعراً فيلسوفاً؛ إنما رأيه كان يُسْمَع لأنه ذو مكانة بين أهل الفكر؛ إذ أنه ربط أيضاً ربطاً وثيقاً بين الشكل والمضمون ثم ذهب بعيداً في ربطه على صعيد الشعر بين الوزن والموسيقى والمضمون. فأدلته كانت واضحة عندما حدد في قوله على عمق الاتصال بين الموسيقى اللفظية والمضمون. يعني - أن الشعر الجيد لا يمكن أن يحتفظ بجماله إذا ترجم الى ألفاظ أخرى غير ألفاظه الأصلية، وفي هذا دليل واضح على الترابط الوثيق بين المعنى واللفظ.

وفي كتابه « مباديء النقد الأدبي » ناقش ريتشاردز فكرة الشكل والمضمون ولم يقبل بهما عنصرين متميزين. وكان له رأي واضح بالنسبة لنظرية « الفن للفن » والذي وجدها مبنية على التمييز بين الشكل والمضمون[1]. وريتشاردز كان من المعجبين بكوليردج حيث أوحى في أحد مؤلفاته بأن النقد الأدبي الحديث سيحتاج الى مقاييس وقواعد أدلى بها كوليردج. حتى أن برادلي الذي أيد نظرة « الشعر للشعر » لم يقل بفصل الشكل عن المضمون بل أكثر الترابط بينهما رافضاً الاعتبار القائل بأنهما عنصران منفصلان. فقال: و « في الحقيقة ليس في قصيدة انفصال بين هذين العنصرين حتى يمكننا أن نتساءل في أي منهما تكمن القيمة الفنية، هذا إلا إذا كان الشعر ضعيفاً ركيكاً.

---

(١) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي. الفصل الثامن.

إن الكثيرين من دارسي الفنون الأدبية وجدوا بنية الشكل المكتمل يمثل الصورة المثلى التي تتخذها المادة، وإن هذا كائن في الطبيعة، وكذلك في الصناعة وفي شتّى نواحي الابداع الفني الأدبي »(١).

هل احتذى كتّاب العرب الحديثين خطى الكتاب القدماء بما فهموه حول الشكل على أنه مجرد اللفظ، والمضمون مجرد المعنى؟ قد يكون في الأمر التباس، على كل حال؛ إن الشكل في الأدب ليس اللفظ ولو كان صحيحاً على إن الشكل هو اللفظ لكان الشكل في التمثال هو الحجر والشكل في الصورة مادة الأصباغ واللوحة المشتملة على الصورة. وليس هذا صحيحاً على الاطلاق فالشكل هو البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب، كما يعتبر الصخر أو البرونز أو غيرهما مادة التمثال، فنحن حين نذكر كلمة مسرحية لا نتصور مجموعة من الألفاظ ولكننا نتصور بناء فنياً متكاملاً، وإن اختلف تصورنا له بمدى خبرتنا فيه. وكذلك حين نذكر كلمة قصيدة نتصور بناء فنياً من نوع آخر. ونحن في تصورنا لبنية القصيدة وبنية التمثال، نتصور شكلين فنيين لا ندرك قبل قراءتهما أو سماعهما أي شيء عن المضمون الذي ينطوي عليه كل منهما. هذا هو الشكل الذي تقصده من الأعمال الفنية.

أما المضمون فليس تعبيرنا عنه بكلمة المعنى دلالة عن صحّته بل معبراً عن حقيقته، فالمعنى الذي نستخرجه من قراءة قصيدة أو مقطوعة شعرية ليس مجرد ترجمة للألفاظ التي تتكون منها هذه القصيدة. إن الأمر قد يكون على هذا النحو في مقال علمي حيث تقوم الألفاظ مقام الرموز التي تعبّر عن معان محددة فتؤدي وظيفتها على هذا النحو؛ لكن الواقع، علينا أن نبدأ بفهم الشعر بعد فهم ألفاظه لا بمجرد فهم هذه الألفاظ. فاللفظ يفدم لنا معنى مباشراً ولكن هذا المعنى المباشر ترتبط به معان أخرى كثيرة هي في الواقع سر الجمال الفني.

---

(١) E Ficher: The Necessity Of Art, P. 17 - 196.

ليس الجمال الشعري أن نحصل من الشعر على حقائق كالحقائق العلمية في صور منظومة وإنما أن نحصل من قراءة الشعر على تجربة من نوع فريد، هذه التجربة لا يمكن أن تنقل إلينا بمجرد فهمنا للمعاني المباشرة للشعر الذي نقرأه.

الشعر العظيم لا يقاس بمجرد معناه المباشر وإنما يقاس بما يرتبط بهذا المعنى من معان وصور يثيرها في نفس متلقي الشعر. وتزداد قيمة الشعر بازدياد قدرته الايحائية، وما في بيت البحتري من وصف الصور التي كانت منقوشة على جدران ايوان كسرى فيه يقول:

يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس

مثل هذا البيت لا يقف بنا عند حد فهمنا لألفاظه وإنما هو يعطينا قدراً كبيراً من الخيال عن روعة الصور التي كانت منقوشة على جدران الايوان تلك الروعة التي بلغت أقصى مداها حتى أن الشاعر ارتاب في حقيقتها وظن الصور بشراً حقيقيين فتقدم اليها يلمسها ليتأكد من حقيقتها.

ولامرىء القيس قول في وصف السيل:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العباب المحمّل

يصوّر لنا في هذا البيت أثر السيل الذي انصب في الصحراء فجعلها تزدهر بمختلف الأزهار البرية ذات الألوان الجميلة المنوعة فكأنها يماني نزل هذه المنطقة ونثر فوق أرضها عباباً أي جعبة فخرجت منها قطع القماش ذات الألوان المنوعّة. فهذا التلوين ليس مقتبساً من اللفظ المباشر للبيت وإنما هو مقتبس مما يوحيه هذا البيت من المعاني غير المباشرة التي تربط بالمعنى المباشر. ومن وسائل هذا الايحاء الشعري التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها.

وعبارة « المعنى في قلب الشاعر » وإن دلت على سذاجتها فإنها تشير الى حقيقة مهمة في دراسة الشعر. فقول العامة من الناس في مثل هذه العبارة التي درجت مدرج المثل عندما يسمعون كلاماً يوحي باخفاء معناه قالوا: « والمعنى في قلب الشاعر ». فدراسة الشعر هي أن معناه الكلي ليس مجرد ترجمة لألفاظه وإنما وراء ذلك ما مر بخيال الشاعر من أفكار وأحاسيس لم تعبّر عنها بكاملها ألفاظه وإنما حملت إشارات اليها ودلالات عليها.

والشعر بصورته اللفظية المحددة لا يستطيع مهما بلغت قوته الادائية أن يعبر تعبيراً دقيقاً كاملاً عن التجربة النفسية العميقة التي قد يستعصي على اللفظ الالمام بكل جوانبها فتقوم الاشارة والايحاء مقام العبارة الصريحة.

هل يساعدنا برادلي في حل مشكلة الشكل والمضمون فيما أثاره من نقطة هامة عندما ميّز بين المضمون والموضوع؟ يقول برادلي عن مضمون الشعر وموضوعه:

« فالموضوع إذن ليس مضمون الشعر على الاطلاق، والشكل ليس هو المقابل للموضوع بل المقابل له هو القصيدة. فالموضوع شيء والقصيدة بشكلها ومضمونها شيء آخر، فإذا كان كذلك فان من الواضح أن القيمة الشعرية لا يمكن أن تستند الى الموضوع بل هي تستند الى ما يقابله وهو العمل الشعري ذاته. وكيف يستطيع موضوع أن يحدد قيمة العمل الفني على حين أننا نرى عن نفس الموضوع الواحد اشعاراً تتفاوت في جودتها ورداءتها، وكذلك نجد قصيدة تافهة عن موضوع مهم بالغ الأهمية(١).

إذن علينا أن ننتبه عندما نتحدث عن الشكل والمضمون لما يتوجب علينا التفريق بين المضمون والموضوع لأن مضمون القصيدة يختلف اختلافاً بيّناً عن

---

(١) Bradley: Oxford Lectures on Poetry, P. 9- 10.

موضوعها، كما يتوجب علينا استبعاد فكرة الموضوع بادىء بدء بوصفه العامل المحدد لقيمة العمل الفني.

ولو طرحنا السؤال حول ما نقرأه، هل نقرأ العمل الفني فقط من أجل موضوعه؟ وهنا لو اتخذنا المسرحية مثالاً. اننا على الأرجح لا نطلب مسرحية لأن لها موضوعها المحدد الذي نريد أن نعلم عنه شيئاً من المسرحية. ولو حدث ذلك فانه في بعض المسرحيات التاريخية التي نعرف أشياء عن أبطالها، إنما هذا لا يعني أننا نجتذب لهذه المسرحية لما لها من القيمة التاريخية وحدها. بل نحن نتوقع من المؤلف المسرحي علاجاً للموضوع يختلف عن الطريقة التي صور بها المؤرخون هذا الموضوع.

إن الموضوع بالنسبة للعمل الفني بعيد كل البعد من أن يكون مضموناً، ولذا قد يعالج الموضوع الواحد بمختلف الأساليب الفنية وبكيفيات متباينة وقد تكون أحياناً متعارضة.

إن حياة الريف ـ مثلاً ـ قد تكون في إحدى القصائد صورة لبساطة العيش، وخلوها من التعقيد الحضاري، وقد تكون من جهة أخرى وفي قصيدة أخرى صورة للتخلف الذي أصاب البلاد أجيالاً طوالاً ومن الممكن معالجة هذا الموضوع بصور مختلفة من الفن. وليس هو الذي يشكل العمل الفني، وإنما يتشكل العمل الفني بما يكون له من صورة ومضمون. وليس هناك موضوع يحتم على الفنان أن يعالجه بشكل مجرد، فالموضوع لا يخلق شكلاً، وإنما هو يخضع للأشكال الفنية وطريقتها في الأداء.

لكن الموضوع في الفن يلقى اهتماماً كبيراً في الدول التي تؤمن بأن تتخذ من الفن أداة للتوجيه. فالموضوع ـ في تلك الحال ـ يصبح عظيم الأهمية لأنه قد يوجه الصياغة الفنية ويتحكم في المحتوى الذي ينبغي أن تعبر عنه الفنون. وليس من الضروري أن يكون مثل هذا الاتجاه مفتعلاً. قد يكون هناك قدرٌ من الافتعال حين يبدأ في احدى الدول نظام جديد وتفرض على الفن مجاراة هذا النظام. وهنا لا شك بأن التوجيه الناشيء عن سياسة معينة

في ظل النظام الجديد سينشأ ـ بالطبع ـ جيل من الفنانين مطبوعين أو متأثرين بمنهجية هذا النظام؛ ليتم عن طريقه تحويل الفن من أشكاله السابقة إلى أساليب تتماشى ونجاح المصلحة والمستوى الانساني الذي يعيشه هذا الانسان ضمن حدوده القومية والمحلية في اطار بيئته. وهنا تبرز أمامنا ظاهرة جديدة تغلب مفاهيم النظرية السالفة الذكر والقائلة بأن الموضوع لا يخلق شكلاً أو هو عليه أن يخضع للأشكال الفنية.

وفي هذه الحال نقول أنّ الابداع محتمل في أية لحظة مع الانسان الذي يبتكر ويطور الأشياء لصالح الانسانية جمعاء لا لهدف تدميرها. فالفن بشكل عام والأدب منه نثراً وشعراً سواء صنفه أصحاب المعارف الانسانية كموضوع من موضوعات العلوم النظرية أو العلمية أو العكس ـ أي ـ لا يصنّف على أساس موضوعي بل هو أنواع متعددة كالشعر الغنائي بأنواعه والدراما، والقصة بأشكالها المختلفة والمقالة وهكذا أننا ولا شك أمام عمل فني هادف لا تكتمل شروطه إلا باكتمال صوره وموضوعاته في المبنى والمعنى وفي اللفظ مع المضمون. . . . لأن الفن إن خلا من قيمه الفنية ومضامينه الانسانية تجرّد من سماته التي من أجلها وجد.

وعلى كل حال ولئن ذكرنا من الفنون كالمسرحية والقصيدة فلا يمنع القول بأن كل واحدة لها تجربة فنية مستقلة صيغت بطريقة معينة تتناسب قايساً مع ظروف التجربة التي تعتبر هى العامل الذي يمكن على أساسه تصنيف نوع هذا الأدب الذي يأخذ بالتالي شكله المحدد.

وكما قادنا الحديث عن الأدب كذلك ينطبق نفس النقاش على الموسيقى والتصوير وما دون ذلك مما تستوعبه شجرة الفنون التي حددها في منتصف القرن الثامن عشر الكساندر فون بمفغارتن. لذا يحق التساؤل: ألم تكن الموسيقى عند اليونان مقترنة بالغناء ومسايرة له ولهذا نقول فوراً ألم تكن لها أساليبها التعبيرية المجردة في صور متطورة. وفي القرون الوسطى لقد اقترنت

الموسيقى في أوروبا بالصلوات الكنسية فكانت تعبّر عن معانٍ دينية تخلق جواً يحيط بالترانيم الكنسية والصلوات. ثم تطورت إلى فن تجريدي كما جاء في أكثر السيمفونيات التي أدّت إلى إبهام في تفسير مضامينها. وهناك الكونشيرتو أيضاً التي سارت على نفس المسار.

فان أصغينا الى بيتهوفن في سيمفونياته، وموتزارت كذلك قد لا نجد في أعمال هذين العملاقين ما يؤكد لنا مضمون عملهما الموسيقي بوضوح. إذ أننا هنا نقف أمام تفسيرات لحنية تتضمن الحاناً تتبع قواعد محددة فتسر الآذان لسماعها من دون أن نحصل على المضمون الصريح.

بينما التصوير في العصور الغابرة كان مرتبطاً بمناظر قد تحدد موضوعاته. علماً بأن الصورة لا تقدر أن تنقل الموضوع نقل المحاكاة الأمينة، بل تضيف اليه قيماً فنية ورغم كل ذلك أن اللذة تبقى عندما نتعرف الى الموضوع في العمل الفني والاستماع به.

أما في العصر الحديث فنجد التصوير قد تطور وفي كثير من طرقه ومدارسه التي لم تعد تحدده أعين المشاهدين الى لوحاته سوى انسجام بين الألوان والخطوط حيث اختفى الموضوع أو كاد يخلو منه. يقول أبولينير (Apollinaire) استاذ الأساليب الفنية الجديدة التي ظهرت بعد عصر الانطباعية:

« لقد طال بنا الزمن ونحن نعبد الإنسان والحيوان والنبات والكواكب. وقد حان الوقت لكي نظهر لها أننا نحن السادة »(١).

أما على صعيد الشعر فكذلك من مدارسه الحديثة نحاول الاقلاع عن اظهار المعاني الواضحة. فمن هذا الشعر نجد القصيدة مجموعة من الألفاظ تبطّنها الرموز ولو خضعت لأوزان شعرية سنحاول من خلالها خلق الجو

---

(١) Alfredo Colombo: Moderne European, Painting tr. by: I.D. Pulay, P. 178, London, 1961.

الشعري مكتفين به دون أن نقدم للقارىء المعاني المحدودة؛ وعلى القارىء أن يحصل على معانيها من خلال تذوقه للقصيدة. والأمثلة عديدة إنما أبرزها تلك المجموعة الشعرية للشاعر الفرنسي بول فيرلين (Paul Verlaine) (١٨٤٤ - ١٨٩٦) التي نشرها عام ١٧٨٤ بعنوان «قصائد بدون كلمات» (Romances Sans Paroles)

أما مهما قيل عن غلبة الشكل على المضمون في مثل هذه المجموعات فلا بد لهذه القصائد من معان ضمّنها الشاعر الى جانب عمله الفني أجواء نجد الكثير من متذوقي الشعر يرغبونها ويفهمونها ويحللونها. إنها بالذات كالسيمفونية اللحنية التي وإن لم تعبّر عن معان بارزة إلا ضمن اطار أنغامها الشجية المتناسقة مع توزيعها المتنوع إنما لم تحدد لنا مسبقاً المعنى الذي نطلبه. فبمثل هذه الخصائص التي لقّبناها عموماً بالشكلية المجردة لها مضامين تستند بمدلولاتها على التناغم والانسجام الداخلي والنظام الذي يربطها بايقاع هرموني - أي - توافق الأصوات باتلاف موقّع مع سياق الكلام. فهذه الوحدة الفنية المتكاملة تؤدي بنا دون تلاعب بالألفاظ الى القول بأن الشكل في السيمفونية يعتبر مضمونها. وكذلك الأعمال التصويرية التجريدية التي تحللت من تحديد الموضوع واكتفت بالتعبير المجرد بالألوان وإذ بنا مسوقين لنذهب في تحليل موضوعها على أنه انسجام لوني تترك حرية تذوقه لمن يشاء من متذوقي الفنون. وهذا أيضاً شأن القصيدة أو أي عمل فني يتشابه ومثل أبعاد هذه المدرسة في شتى ميادينها. إنما يبقى أمامنا مسألة التذوق الفني وإدراك المضمون من خلاله هذا شأن يختلف باختلاف المتذوقين أنفسهم لهذه الأعمال.

أما بالنسبة للنقاد فأحكامهم قد تخضع لأمور عديدة يعللها كل ناقد حسب رؤيته. فكان الناقد الانكليزي ريتشاردز من أبرز النقاد عناية بدراسة مشكلة التلقي. فقد وضع أمام الناقد البصير شروطه الثلاثة لأن يكون ناقداً بارعاً هي:

١ - المقدرة البارعة على تجربة الحالة الذهنية المتعلقة بالعمل الفني

الذي يحكم عليه، وذلك بدون أن تتدخل في تجربته عناصر شخصية صرفة.

٢ ـ القدرة على التمييز بين تجربة وأخرى على أساس ما تتميز به من التجربة من صفات عميقة غير واضحة.

٣ ـ القدرة على إصدار الأحكام على القيم[١].

أن الذوق الفني الذي يحدد مثل هذه الأبعاد بديهي أن يختلف بين فرد وفرد من حيث تحديد المضمون. وهذا التفاوت يعود بالطبع بحسب الأفراد، لأن ما يتلقاه ذوق هذا من الناس يختلف عما تذوقه آخرون غيره. ولكن كلما اشتد غموض المضمون أو ازداد في غموضه اختلفت الأحكام عند المتذوقين، واتسعت الشقة فيما بينهم. وأكثر ما يحدث هذا الغموض مع الفن التجريدي الذي يبتعد عن الموضوعية. ومن أسبق الفنون الى اللاموضوعية هي الموسيقى وخاصة في أعمال بيتهوفن السيمفونية وفي أعمال برامز (Brahms) .

ومهما قيل عن تخلّي هذين الفنانين عن اللاموضوعية يبقى في أعمالهما موضوعية شاملة الى جانب الكمال الفني. هذا لا يعني مطلقاً أن اللاموضوعية قد شملت جميع الأعمال الموسيقية مع الفنانين جميعهم ففرانز ليست (Franz Liszt) في سيمفونيته عن دانتي (Danti)) وأخرى عن فاوست (Faust) المعبرتان عن أفكار دانتي في الكوميديا الالهية في الأولى والثانية تعبّر عن مأساة فاوست للشاعر غوته (Goethe). ومن ذلك النوع كذلك موسيقى (روميو وجوليت لتشايكوفسكي (Tchaikovsky) والتي تعبر عن مسرحية شكسبير المعروفة. بينما نجد أسلوباً آخر مبتكراً عند ريتشارد فاغنر (Richard Wagner) في الدراما الموسيقية وقد ربط في عمله الموسيقى والشعر والغناء برباط وثيق جاعلاً كلا منها جزءاً لا يتجزأ لا يمكن فصله عن المسرحية، وهذا

---

(١) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، ص ١٦٦ من الترجمة العربية.

ما حققه في مسرحياته الموسيقية. ولكن لا بد من التنويه حول صعوبة الموضوعية في الموسيقى أي التعبير عن موضوع محدد إن هذه المهمة الشاقة لا شك أنّها تمر عبر خصائص تجمع ما بين الانسجام النغمي البديع وبين التعبير عن الموضوع في آن معاً.

وإن صادفنا التجريد في الشعر حيناً وفي الفنون التشكيلية أحياناً وحتى في المسرح لا شك أنّ ذلك يعد مجاراة للموسيقى التي بلغت أسمى درجات التعبير المجرد فكان أسلوبها لا يستمد روعته من مضمون معين وإنما من خصائصه التعبيرية.

ومن النتائج الهامة التي يمكن الارتكاز عليها في حصيلة بحثاً في هذا الفصل ما يلي:

أولاً: غالباً لا يحدد الموضوع قيمة العمل الفني لأن هذه القيمة قد تستمد من العمل الفني نفسه.

ثانياً: لا يمكن الانفصال بين الشكل والمضمون ولا حتى دراسة كل على حدة لأن وجود الأول متمم للثاني ولأن لا وجود لأي منها بدون الآخر.

ثالثاً: وإن لم تتحدد الأعمال الفنية المجردة من حيث موضوعيتها يبقى لها مضمونها ولو كان غير محدد مسبقاً وإن لم تكن محددة مضموناتها كما نلمسها في الأعمال الفنية التي تتناول موضوعات معينة.

رابعاً: إن التجريد كفن يأخذ مكانته في الفنون التشكيلية وحتى في الشعر ليس إلا اتجاهاً كان متبعاً في القرن التاسع عشر عندما بلغ أرفع درجات رقيه مع المؤلفين الموسيقيين ولكن لم يمنع أبداً الكثيرين من الموسيقيين الذين عاصروا تلك الحقبة نفسها من أن يبتدعوا أعمالاً موسيقية موضوعية في قصائدهم الموسيقية السيمفونية.

الفَصْلُ السَّادِسُ

الأنواع الأدبية في

سرعة التبدّل بين المنظوم والمنثور

تنقسم الأنواع الأدبية في الأصل الى نوعين هما:

١ ـ فن الشعر.

٢ ـ فن النثر.

١ ـ فن الشعر:

من المرجّح أن يكون الشعر أسبق الفنون ظهوراً من إنتاج الإنسان الأخلاقي. لقد ساير الشعر البشرية مذ تفتقت في الإنسان البدائي أكمام العواطف وتفجّرت من نفسه رغبات وأهواء، حتى أن احساسه شعر بافتقار لفن يوآسيها فوجد في الغناء متعته الروحية وغذاء لنفسه فانبثق الشعر على لسانه قبل أن يتسم بطابع فني(١). ولئن كان اليونان أسبق الى الظهور والشهرة من سائر الأمم القديمة في مضمار النظم والغناء، فهذا لا ينفي ما كان لبقية الشعوب من ظروف موضوعية لتجسّد من عواطفها وأحساسيها غناء ونظماً.

إنما الواقع الذي يقرّه التاريخ، عمّا وعت ذاكرة الدنيا ما لليونان من أناشيد بارزة المعالم واضحة السمات جادت بها العبقرية اليونانية قبل الميلاد باثني عشر قرناً؛ بينما الشعر العربي ما انبعث له نغم قبل أن تضع حرب « البسوس » أوزارها(٢). « ففي اليونان كان الكهنة وسدنه المعابد يصوغون

---

(١) و(٢) راجع: محمد عبد الغني حسن « الشعر العربي في المهجر » المقدمة لعزيز أباظه ـ القاهرة ١٩٦٨ ـ دار مصر للطباعة ص ٧ ـ ١٠.

أناشيد الحرب ومزامير العبادة وكانوا يتخذون من سير الأبطال وعقائد الدين مادة حافلة بالمعاني لتلك الأناشيد، لتكون سلوة الخائضين في رهج الوغى وترنيمة الخاشعين في محراب الصلاة[1].

وما مضى على تطور الشعر زمن حتى خطا خطوته النوعية في مضمار الفن ليبلغ مرحلة جديدة من النضج الفني ليرتقي نهجاً قصصياً غنائياً ويتجه نحو الملاحم مفخرة الذهن البشري حتى عصرنا الحالي؛ وبقي هذا الشعر قرابة ثلاثة قرون تتردد أنغامه في أرجاء اليونان. وهذا كان الباعث للشعر الغنائي الخالص الذي اعتلى عرشه بالتالي ثلاثة قرون من الزمن تصحبه موسيقى شجية. أما شعر الملاحم فكان ينشد وتصحبه رنات القيثارة لتتم أنغامه. فكان لهاتين المرحلتين من مراحل بنية الشعر أثر بالغ على خلق النوع الثالث في مرحلته الحاسمة من تاريخ الشعروأنواعه، فكان الشعر التمثيلي نهاية المراحل الثلاث؛ حتى جاء كنتيجة حتمية لقانون الحياة في الأدب.

فالشعر التمثيلي يعتبره النقاد رمزاً مقدساً لارتقاء الذوق في أية أمة من الأمم. ولا غرو فأن الاغريق قد بلغوا في مجالاته شأوا وأبعاداً وبالشعر التمثيلي بلغ الرقّي الفني أعلى مراتب سمّوه لأن هذا النوع من الشعر هو أعلى سمات العبقرية الخلاقة التي ترود مجاهل الإلهام.

وكان حظ الرومان أن يرثوا حضارة اليونان ويصبح عندهم فيرجيلبوس في الشعر كأعظم شاعر يوازي هوميروس عند اليونان وهوراس في النقد يوازي أرسطو، إنّ هذا التماثل ما بين الحضارتين ما هو إلاّ الانعكاس الطبيعي الذي حذا به الرومان حذو جيرانهم فتعلموا منهم الكثير، وتأثروا بفيض حضارتهم وثقافتهم الفنية وأدبهم الابداعي وفلسفتهم الرائدة ونقدهم المنهجي وفنونهم الزاخرة بكل ألوان العطاء. أن ما اقتبسه الرومان من صور أدبية مكتملة الألوان

(١) مرجع سابق نفسه.

والظلال من الأدب اليوناني لا يعيب عليهم لأنهم أرادوا رفع حضارتهم وتحسين ثقافتهم. فرفعوا الشعر ووطدوا أركانه حتى أضحوا أحسن خلف لخير سلف. لقد ابتكروا الصور الفنية وسموا بالخيال فأضحى الشعر على أيديهم أكثر تطوراً مع الابداع الفني.

إن من هذه النهضة الفنية والفكرية التي غزت عقول وقلوب الأوربيين، لم يكن منها للعرب نصيب. فالتخلف العقلي عند العرب كان هو الحائل بين القبول بها ورفضها. فالشعر العربي الجاهلي ما أتاح له الخيال العربي المحدود في تلك الفترة للانطلاق أبعد مما كان عليه. ولا شك أن التطور الذي تجسّد في المعلقات السبع أو العشر قد حطم أغلال الجمود وأرسى للشعر العربي قواعده نحـو عالم أوسع مدى، وأرحب خيالاً. إن الاضطراب الذي وقع به الشعر العربي في بداوته أوقعه في عزلة عن العالم الخارجي كما العادات والتقاليد وقفت حائلاً لتردع الجرأة منهم للتبادل الحضاري أو القبول به. ومما لا ينكر على العربي ذلك التعالي والادعاء بأن الشعر العربي « ديوان العرب »، هـذا الادّعاء كـان كافيـاً أن يبعد عن هـذا الشعر فـرعـين عـظيمـين من فنـونـه ويتمثّلان في الشعر القصصي / الملحمي والشعر التمثيلي/الروائي / المسرحي.

إن ما يؤسف اليه ويبعث الى الدهشة أن العرب الذين ترجموا علوم اليونان وفلسفتهم لم ينقلوا شيئاً من ذخائر هؤلاء على صعيد أدبي، لقد ظل الشعر القصصي والتمثيلي بالنسبة اليهم لا يعرفان سبيلاً الى شمالي الجزيرة العربية.

من خلال هذا التخلّف بقي الشعر العربي لا يعرف المذاهب الأدبية التي تمثل اليوم اتجاهات متعددة ومعروفة لـدى الأوروبيين منذ القرن السابع عشر. إن المفارقات التاريخية في الفن والأدب شعراً ونثراً، كان الصراع في أوروبا ناشباً بين المذاهب الفنية ما بين كلاسيكية ورومنسية في أطر فنية تتألق فيها لمحات العقل وتختلج فيها ومضات الخيال، وسرعان ما تنصهر في بوتقة المآسي المتخلفة من الحروب وما شابه ذلك بينما العرب عصرئذ كانوا ما زالوا يتلهّون

بين بداثية التفاخر بالاحساب والأنساب وحب الكرم والنساء ورعاية الجار وحماية الذمار من الشمائل الأصيلة في النفس العربية والى ما هنالك. . . إننا لن نغرق في وهم بل هوذا كان الواقع وهو بذاته ظرف موضوعي لم يسمح للأدب أن ينبري لأهدافه الانسانية في أبعد مداها حيث لا نعدمه ـ وإن قلنا هذا ـ جوهره وسموه الذي استطاع الوصول اليهما فيما بعد. وبناء لمعطيات نقدية تفسح في المجال أكثر توضيحاً لأن يقال بعد حول هذا الموضوع، فالشعر ديوان العرب وما دونه لم يبق شعر سواه في منزلته، معتبرين شعرهم سنّة الكمال و« فوق شعر أمم الأرض قاطبة ذاهبين الى ذلك بوحي اعتقادهم إن كل ما أتى منسوباً الى العرب فهو عظيم لم يأت له مثيل في الدنيا حتى أنك تراهم بهذا الوهم يسيرون خببا في جميع ساحات المعرفة »[1]. وهنالك أسباب أخرى تقول بأن العرب لم يقبلوا آداب الاغريق مع قبولهم بسائر علومهم وفلسفتهم، لأن الأدب اليوناني وخاصة شعره تتعدد فيه الآلهة وهذا ما لم ينسجم والعقلية العربية ودينهم الاسلامي. ولكن سليمان البستاني مترجم إليـاذة هوميروس أعاد أسباب عدم قبول العرب لآداب الاغريق الى ثلاثة أسباب هي:

١ ـ الدين.

٢ ـ عدم معرفة العرب باللغة اليونانية.

٣ ـ عجز النقلة عن نظم الشعر العربي وهذا ما سيلي الحديث عنه في فصل مقبل.

وبالاضافة الى ما قيل حتى الآن تبقى أسباب وجيهة قد يكون لها الأثر الأقوى في عدم قبولهم الشعر اليوناني ألا وهي أن الحدود الفكرية التي كان

---

(١) راجع مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب. القاهرة سنة ١٩١١ ص ٣٥ ـ ٣٧.

وأيضاً اسماعيل مظهر تأثر الثقافة العربية بالثقافة اليونانية. القاهرة ١٩٣٨ ص ٣١ ـ ٣٢.

يفتقر لها الشاعر العربي الى الخيال والتصوير أو التشخيص من الأمور البارزة في ظاهرة التباطؤ. ومثل هذين العنصرين يلزمان على الشاعر التجرد من الذاتية؛ بالاضافة لما في الشعر العربي من شحنة غنائية قوية؛ والعربي ذاتي وفردي بطبعه لما في نفسه من اعجاب وافتخار بحسبه ونسبه. فالشعر بالنسبة له حياته أو جزء منها لأنه شعرالعرب. وهنالك فروقات في الأوزان الشعرية وموسيقاها وفوارق نفسية وعادات وتقاليد وبيئة وما شابه ذلك.

بناء على سُنَّة الوراثة استفاد الأوروبيون من تجارب أسلافهم اليونان وتجارب أرسطو ومن الرومان وتجارب هوراس فحذوا أثرهم متتبعين خطى التطور مع الزمن. والأدب كسائر الفنون جميعها ما هو إلا حصيلة نفوس تمتاز ببصيرة نفاذه تستطيع أن تمثل السلوك النفسي في الحياة عبر تجاربها التي تصور علاقة الانسان بالكون الخارجي وعلاقته بعالم النفس الداخلي وما فيه من عواطف ونزعات وكلما ترسخت العلوم في حقولها كلما أعطى الأدب انفتاحاً عليها. فبعد «فرويد» مثلاً لم يعد الأدب دراسة عامة بل تحول إلى دراسة نفسية للأدباء على أساس أن عملهم سجل للاشعور أو نزعات مكبوتة يغلب عليها الشذوذ. وبناء على هذه التجربة درس «فرويد» ليوناردو دافنشي» الرسام الإيطالي الشهير؛ وبناء على عقدة أوديب اليوناني درس وحلل أيضاً مسرحية «هملت» لشكسبير. كما حلل شخصية موسى من خلال ازميل ميكال انجلو. . . وهكذا حتى اهتدى النقد الحديث هذه الطريقة في إقامة المقاييس للشعر الغامض على ضوء دراسة فرويد للتحليل النفسي للإنسان من خلال الدلالة أولاً ثم الظواهر المرتبطة بها من كافة نواحيها ثانياً.

٢ ـ أنواع الشعر:

إن تأريخ الشعر قد حدد تقسيم أنواعه تبعاً لتطوره المرحلي، وعلى هذا الأساس ينقسم الشعر إلى ثلاث مراحل لكل مرحلة نوعها وهي كالتالي:

في المرحلة الأولى كان الشعر الغنائي الوجداني، وفي المرحلة الثانية كان الشعر القصصي الملحمي، وفي المرحلة الثالثة كان الشعر التمثيلي المسرحي والذي أطلق عليه الغربيون في القرون الوسطى الشعر الروائي Romances

بعدما انصهرت المرحلة الغنائية في الشعر، واندمجت تاريخياً بعد مراحل تطورها بالشعر القصصي الذي يمثله الشعر الملحمي، ومدة الانصهار ثم الاندماج لم تكن قصيرة أبداً كما أن اعتلاء الشغر الملحمي قمة مجده أيضاً لم تكن قصيرة كذلك، فإن القرون الطويلة التي بلورت عملية الابداع والخلق الجديدين في الشعر العالمي، لا شك أنها واكبت البشرية منذ نشأتها وحتى قامت دعائمها على أسس وطّدت قواعد هذا الفن على أسسه الراسخة التي نتدارسها اليوم.

إن نتيجة النقد الذي مارسه اليونان القدماء أعاد إليهم الفضل بمنهجهم الأصيل الذي أرسى أصول الشعر على قواعده الصحيحة، فكانت حصيلة ذلك أولى صوره الخصبة فيما بذله شعراؤهم من الجودة في وضع أناشيدهم وملاحمهم والتي تحدثت عن عهد البطولة والأساطير والخوارق في أعمال أبطالهم، فأجادوا في تحسين الألفاظ، ثم الأوزان وعلى أنغامها سردوا قصصهم. وبذلك استطاع هوميروس في منتصف القرن التاسع ق.م. أن ينظم ملحمتية « الالياذة والأوذيسا » برقة الأسلوب الطيّع وبسمو اللغة المصقولة.

والتحام الشعر الغنائي بالقصصي ما جاء الا لضرورة موضوعية فرضها الانشاد في الملاحم. وبذلك يكون الفنّان قد ساقه المدّ الحضاري عبر إنسان ذلك العصر مروراً بثلاثة قرون من الزمن. لكن هذا الرقي لم يقف عند حد، بل قفز قفزته النوعية أيضاً في القرن السادس ق.م. ليرتقي الشعر اليوناني رقيّاً واسعاً فيخطو خطوته الجريئة والجديدة فينصهر أثناءها الشعر ويتحوّل الى اسمى مراتبه في منحاه التمثيلي. وقد نما هذا الشعر تبعاً للتقاليد والأعياد الدينية عند اليونان وكان الشعراء هم الممثلون يقدمون مسرحياتهم أمام

الجمهور؛ فمن يرضي الجمهور منهم يصفّق له ومن يرذله الجمهور تستنكره الأفواه بالصفير والهزء لتصفق له النعال بالأرجل علامة الرفض والخذلان. فالناجح يكافأ، والشاعر الخافق يبعد عن المسرح. بالواقع ان هذا ما شجع نزعة النقد عند اليونان حتى شجع كذلك ارتقاء فن التمثيل معه. وكان من أبرز نتائج هذه المرحلة تطور المسرحية التي لم تعد تقتصر على وصف حياة الالهة وانصاف الالهة من الأبطال. وبعد ذلك قامت الملهاة فكان أبرز من كتبها اريستوفان في القرن الخامس ق.م. وكان ينصبّ نقده فيها على الحكم ورجال السلطة الى أن كان يصوّر الصراع الدائر والدائم بين القديم والجديد.

ولقد أثارت الملهاة حول ما كان يدور في الألياذة والأوديسا على أنهما عند اليونان تعتبران الكتاب المقدس لما تحتويه من آلهتهم الى دينهم حتى تعاليمهم - فبالواقع - تمثلان معاً الميتولوجيا التي ناقضها الفلاسفة في معتقداتهم النقدية متهمين هوميروس باشاعة الضلال والبهتان.

أما أرسطو فقد بحث في رسالته عن فنون الشعر التي ظهرت عند اليونان في تحديد أنواعها كما جاء معه في الشعر الحماسي الذي دعاه بالمأساة، والشعر الهجائي الذي لقّبه بالملهاة بوصفهما خطوتين ممهدتين للشعر التمثيلي.

أما رسالة الشعر عند أرسطو فقد تكاد تقتصر على بحث واسع في المأساة لعدم وصول بحثه الينا عن الملهاة. ورغم كل ذلك يبقى أرسطو المرجع الثقة بالنسبة لهذا المنحىٰ. ومن جهة أخرى عادت تكهنات شبه موضوعية مستنتجة من خلال أعماله التي وصلت الى الدارسين فحللوا في ما يمكن وكيف يمكن أن تكون حدود الملهاة عنده. إنما محاكاة الشعر عند أرسطو فكانت وسيلتها اللغة والوزن، وكان موضوعها الطبيعة البشرية في خيرها وشرها من حيث الأعمال. فبرأيه أن الشعر سواء في الشعر الملحمي أو في الشعر التمثيلي يحاكي أعمال الناس في أسلوب قصصي أو عبر حكاية تصوّر الطبيعة البشرية في خيرها إن كانت خيراً وفي شرها إن كانت شراً.

وطريقة المحاكاة التي خرج بالحديث عنها ارسطو هي أن شعار الملاحم

والمأساة فصيلتان لنوع واحد، وتشتركان في موضوع واحد هي أعمال الناس؛ لكنهما تختلفان في طريقة محاكاته. فأشعار الملاحم تعتمد على وزن خاص تتقيد به ولا تحدد بزمن معين ولذلك كانت الملحمة تطول طولاً مسرفاً بخلاف المأساة التي تختلف عنها فيما يصاحبها من أوزان وأنغام وارتباط بوحدة زمنية قصيرة، وهنا قسّم أرسطو الوحدات بالنسبة للمأساة الى ثلاث وحدات هي: وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الحدث. إذ أن المأساة لا تمثل أعمالاً وأفعالاً تحدث في أمكنة مختلفة. إن أرسطو من خلال تقسيمه المذكور آنفاً على الأرجح أنه راعى بذلك الحياة اليونانية؛ إذ لا يعتبر تقسيمه في هذه الحالة شرطاً عاماً أو قاعدة كلية. وبقي أرسطو النبراس المحتذى طيلة قرون، فتبع طريقته نقاد العصور الوسطى وأخص من سبقهم هوراس. بينما شكسبير وشعراء التمثيل فقد عارضوا عمل الوحدات الأرسيطية لأنهم وجدوا ظروف الزمان والمكان لم تعد تسمح في أيامهم لأن تكون كما كانت أيام أرسطو. إنما هوراس وشعراء فرنسا فقد فهموا أن الوحدات هي أساس المأساة وبقي العمل على طريقتها حتى مجيء القرنين السابع والثامن عشر. عصرئذٍ آن الأوان للأدباء الخروج من الدور الكلاسيكي إلى الدور الرومانطيقي. فتمّ عندئذ تداعي الوحدتين: فالأولى تداعاها تقسيم المسرحية إلى فصول، والثانية تداعاها اسدال الستارة عن الناظرين. وقد أعطت الفترات - بين مشهد ومشهد - المؤلفين الفرصة كي يغيّروا المكان أما وحدة الحدث فلا تزال قائمة ولا تزال أساسية في الأعمال والآثار الأدبية عامة، فأشار إليها أرسطو في حديثه عن شعر الملاحم وهي أساس عام في الشعر جميعه على اختلاف أنواعه.

ولقد عرّف أرسطو المأساة بأنها محاكاة تحدث متعة تختلف باختلاف أجزاء الحدث في أسلوب مسرحي لا قصصي مثيرة الرحمة والخوف مؤدية الى التطهير **Katharsis**.

وخرج أرسطو من تعريف المأساة الى بيان أجزائها فقال أنها ستة: الحكاية - الشخصية - الفكرة - المنظر المسرحي - العبارة - النغم الموسيقي وما يصحبه من انشاد الجوقة.

١ ـ ان الحكاية هي وحدة الحدث وترابط الحوادث في المأساة ترتيبها كلياً كاملاً من بداية ووسط، ونهاية إذ أن الحكاية في المأساة تقوم مقام الروح من الجسد.

٢ ـ الشخصية في المأساة يجب أن تكون على خلق نبيل.

٣ ـ أما الفكرة فقد أراد منها ارسطو القدرة على قول ما يمكن أن يقال مما تقتضيه الأحداث والمواقف المختلفة بحيث يكون الكلام طبيعياً خالياً من التكلّف وعناصرها ثلاثة:

ا ـ البرهنة.

ب ـ التفنيد.

جـ ـ إثارة الانفعالات.

٤ ـ بينما المنظر المسرحي فقد جعله جزءاً لكنه لم يعتنِ به إلاّ عناية محدودة لكن رأيه كان يؤكد عليه؛ أن المأساة ستموت بدون ممثلين موهوبين، لأنها وجدت لتمثل لا لتقرأ.

٥ ـ أما العبارة في المأساة فتعني بفنون البلاغة وعرض لأقسامها ومكوناتها من الألفاظ والحروف والمقاطع وأدوات الربط. فصفات الكلمات في الشعر غيرها في النثر كما تفترق عن لغة الحياة اليومية لأنها تتصل بالماضي وتعبّر عن أحوال خارجة عن المألوف لا يؤديها الكلام العادي، وقال أن لغة الشعر ينبغي أن تكون واضحة شرط أن يتحول الوضوح الى ضرب من الابتذال، ولعل ذلك ما جعل الغريب والمجازات والعبارات الطويلة تكثر فيها حتى تحول بينها وبين الابتذال وحتى تفصلها عن الحديث المألوف، ولهذا كان يكثر فيها الكلمات الطويلة والموجزة والحوشية والمحرّفة في صور مختلفة. بهذه المفارقات يخرج ارسطو بنتائج مفادها أن الفرق

بين أسلوب الشعر الآنف الذكر وأسلوب النثر الذي يعتمد على الوضوح التام ومن ثمّ تكثر فيه الكلمات المألوفة مما يصله بلغة التخاطب اليومي.

ويختتم حديثه بالنغم الموسيقي وما يصحبه من إنشاد الجوقة حيث لم يعرها الاهتمام الكافي لأنه وجدها تأتي على الهامش، وعلى ما يظهر ان الانشاد في المأساة كان ادخاله في المأساة قتلاً للوقت سابقاً، اما لاحقاً فقد تحوّلت لغة الانشاد من اغان كانت تنشد في أعياد الآلهة الى التمثيل.

أما الملهاة وإن لم يصلنا منها أي حديث لأرسطو عنها فقد يظن أنها كانت تظهر عاطفة الضحك أو السرور. كما تظهر المأساة عاطفتي الخوف والرحمة(١).

٣ـ الشعر القصصي أو الملحمي:

ظهر الشعر الملحمي منذ فجر الحضارة الأولى عند العديد من الشعوب، إنما الصورة المتطورة التي أعطاها اليونان عن هذا الشعر تكاد تكون حدّ الكمال الفنيّ في عصر مبكر. لكن الحفريات الحديثة التي اكتشفت في بلاد ما بين النهرين/ العراق تثبت أن ملاحم البابليين أو الأكاديين كانت أسبق من ملاحم اليونان. إذ يعود تاريخها الى ٢٣٠٠ ـ ٢١٠٠ ق.م. وبذلك تعد ملاحم البابليين أقدم أثر أدبي مكتوب في العالم. وعرف منها ملحمة جلجامش التي تسبق بتاريخها ملحمة هوميروس بـ ١٥٠٠ سنة وتنسب الى سيتنليكي أونيني.

ولقد ظهر هذا الشعر كذلك عند الهنود القدماء وفي بلاد فارس ابان القرون

---

(١) راجع شوقي ضيف «في النقد الأدبي» دار المعارف بمصر» القاهرة ١٩٦٢ ص ٢١٠ ـ ٢٥.
وأيضاً وأرسطو «فن الشعر» مصدر سابق نفسه.

الوسطى، مرتبطاً بموضوعات وحوادث قديمة التاريخ. كما ظهر في الأدب اللاتيني وفي أوروبا ابان القرون الوسطى، وكان من أبرزه الألماني والفرنسي والايسلندي. كما تابع شعراء عصر النهضة في أوروبا نظم الملاحم حتى استمرت موجاته ابان العصور الحديثة. لكن التاريخ الذي احتفظ للملاحم القديمة بمكانة فريدة، لأن الملاحم التي ظهرت في العصر الحديث، سرعان ما طواها النسيان بينما بقيت الملاحم القديمة محتفظة برونقها عبر العصور وما زالت حتى يومنا الحالي.

معنى كلمة ملحمة في اللغات: كلمة ملحمة يونانية الأصل وتلفظ Epikos أو Epos ومعناها « كلام » أو « حكاية ». وفي الافرنسية Epique وفي الانكليزية Epic. أما في العربية فتعني معجمياً ملحمة، وجمعها ملاحم أي الوقعة الشديدة في الحرب. وفي الأدب معناها قصيدة قصصية متعددة الأناشيد تسرد حوادث بطولية وتصف مغامرات مدهشة، أبطالها بشر متفوقون وآلهة. وهي تعتمد خصوصاً عناصر الادهاش والخوارق والخيال.

أما سليمان البستاني المترجم الأول لألياذة هوميروس في الأدب العربي فقد حدد معناها: بالوقعة العظيمة. ووجد العرب يقولون ألحم فلان الشعر أي حاكه ونظمه أي أحكم أجزاءه. ومن ذلك الملحمات المختارات سبع من قصائدهم. كما دعا بعض نقاد الغرب بالملاحم بعض منظومات تتضمن أحوال أمة أو قوم وفصّلت فيها وقائع الحروب والتاريخ.

ولما كانت كلمة ملاحم أقرب الى التعبير عن الشعر القصصي من أمثال الألياذة وأشباهها فقد أخذ بها حتى لا يستحدث لفظة جديدة لم يسبق للكتّاب أن استعملوها[1].

أما المصطلح العربي لهذه الكلمة سواء على صعيد معجمي أم بعد

---

(١) راجع انعام الجندي في دراسات في الأدب العربي ـ دار الطليعة ـ بيروت ص ١٦١.

اجتهادات النقّاد فلم يكن في عهده المبكر يدور معنا كما تعرفه الناس حديثاً عند العرب. فكلمة « ملحمة » قديمة كلفظة في اللغة العربية وهي تعني موقعة حربية التحم فيها جيشان وتناثر فيها لحم المحاربين. إنما لم تكن تعني قبل عصرنا الحالي على أنها نوع أدبي بذاته كما ظهر المعنى الأصلي عند الغربيين. فالعرب قد استحدثوا كلمة ملحمة حديثاً بدلالتها كنوع أدبي وجاء ذلك بعدما تمت صلتنا بالغرب، ثم أدركنا معاني آدابه القديمة والحديثة.

إنما هنالك بعض الدارسين الذين غلب على فهمهم من نقادنا الذين لم تتح لهم الظروف أن يطلعوا على الثقافات الغربية وآدابها فقد ترسخت في مداركهم أن الشعر الملحمي هو فقط ما يتعلق بسير الأبطال في الحروب مع ذكر الوقائع الحربية، وأن بطولة الميدان هي الموضوع الغالب على هذا الشعر، ولهذا فقد اختلط مثل هذا المفهوم عند البعض بمفهوم الشعر الحماسي عند العرب. ومما وطّد هذا التصوّر شهرة الالياذة وما انطوت عليه من وصف الحرب بين طروادة والاغريق كان كعامل اثبات على صحة هذا التصوير ثم أشاعته بين الناس.

إنما الواقع هو العكس. فالشعر الملحمي شعر قصصي ذات أسلوب روائي موضوعه بطولي في سير أبطاله في أيام الحرب أو السلم على حد سواء يغلب عليه الطابع الأسطوري لارتباطه بفجر التاريخ البشري وهو يتناول تراثاً عاماً يهتم به الناس ويثير حماسهم بأسلوبه الفخم، فهو بموضوعه وأسلوبه صالح للانشاد، قوي التأثير في النفوس محرّك للعواطف يملك على الناس حواسهم حين يستمعون اليه.

وأول من حدد خصائص الملحمة تحديداً فنيّاً هو أرسطو في كتابه « فن الشعر » وقد اشتمل كتابه على دراسة المأساة والملحمة؛ بنى آراءه فيها على استقراء النصوص التي كانت بين يديه في هذين النوعين من الشعر. أما اعتماده في الشعر الملحمي فكان على ما نظمه هوميروس في ملحمتيه كما اعتمد على منظومات هسيود Hésiode الشاعر اليوناني الذي ولد في أواسط القرن الثامن ق.م.

٤ ـ خلاصة آراء أرسطو في الملحمة من وجهة نظر نقدية:

إن الملحمة برأي أرسطو يجب أن تدور حول حادثة واحدة مكتملة بذاتها؛ لها بداية ووسط ونهاية؛ شأنها في ذلك شأن المسرحية، وبهذا تستطيع أن تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضوية لمخلوق حي. ويجب ألا يخلط بين الملحمة وبين التاريخ. فالتاريخ لا يقف عند سرد حادثة واحدة بل هو يروي حوادث فترة زمنية أو عصر بأكمله وما جرى أثناءه لشخص أو أشخاص متعددين مهما كان التفكك بين الحوادث التي يرويها. ويقول أيضاً أن الملحمة مثل المأساة قصة أخلاق ومعاناة. وقد حقق هوميروس ذلك في ملحمتيه، فالألياذة قصة بسيطة تقوم على مغاناة الألم، أما الأوديسا فقصة مركبة تقوم على الكشف، ويقول كذلك: إن الملحمة تختلف عن المأساة في طولها ووزنها وأن اسلوب الملحمة مختلف عن أسلوب المأساة، إذ أن الملحمة قائمة على الرواية، والرواية تتيح مجالاً واسعاً لتنويع الأسلوب والتعبير عن الحوادث المختلفة في وقت واحد وبعبارة أوضح يمكننا أن نقول: ان الشعر الملحمي يختلف عن الشعر التمثيلي في أن الأول (الملحمي) يستخدم أسلوب الرواية في حين أن الثاني (التمثيلي) يستخدم الحوار. وموضوع الأول واسع منطلق لأنه غير متقيد بالوقائع المحددة التي تنطوي عليها المسرحية. فشاعر الملحمة ينطلق في روايته حرّاً من القيود التي يفرضها التمثيل سواء في طريقة تصويره للوقائع أو التزامه بمكان وزمان[١].

يرتبط الشعر الملحمي بتراث الأمم، فيروي امجادها وما جرى على أيدي أبطالها من خوارق، وما حملته ذاكرة الشعوب من قصص ترتبط بها عواطفها فتلتهب حماساً باستماعها اليه وخاصة عندما يصوغه شاعر مقتدر بأسلوب فخم

(١) Aristotle: The Art of Poetry, chap. 23 - 24

ووزن ملائم لهذا الشعر الحماسي. وهذا الشعر ينشد أمام الجموع بطريقة مؤثرة تزيد الشعر جمالاً وتنقله الى المستمعين في أجمل صورة وأقواها فيختلط حماس الشاعر بحماس المستمعين. وتنشأ من ذلك كل متعة فنّية تعلّقت بها الشعوب في فجر التاريخ ولا تزال حتى اليوم متعلقة بها، حريصة عليها.

ولقد صور لنا أفلاطون بأسلوب بارع ذلك الترابط الانفعالي الوثيق بين منشد شعر هوميروس وجمهور المستمعين إليه، في محاورة أيون. وقد سمّيت هذه المحاورة باسم منشد رواية Phapsode هو أيون، وكان الحوار فيها بين سقراط وأيون هذا. وفي هذه المحاورة يخاطب سقراط أيون قائلاً:

« إنه ليس فناً أو حرفة ذلك الذي يمكنك من أن تحسن الرواية عن هوميروس لكنها قوة الهية تحركك كتلك التي تكون في المغناطيس. فهذا المغناطيس لا يقف عند حدّ اجتذاب حلقات أخرى فتكون النتيجة سلسلة طويلة من هذه الحلقات التي يعلق بعضها بالبعض الآخر، وقوة الجذب فيها جميعاً مستمدة من المغناطيس[1].

إن الطابع الشعبي قد لازم الشعر الملحمي منذ البداية، فقد كان هناك رواة منشدون ينتقلون من مكان إلى مكان يروون للناس تاريخ الوقائع التي تصوّر بطولات أسلافهم فيتملكون عواطفهم ويثيرون حماسهم بما ينشدون من قصص صيغت في أسلوب شعري فخم العبارة قوي التأثير. وكان لاتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عن هذا التراث الشعبي أسباب، منها ان الشعر موزون والنفس الانسانية مولعة بالنغم، كما أن الشعر يسهل على الذاكرة حفظه، فهو من هذه الناحية عامل فعّال في حفظ التراث الشعبي.

---

(1) Plato: Ion (533d). In: Great dialogues of plato tr. by W.H.D. Rouse the New American Library, New York 1956 P. 18.

ثم هناك حقيقة لا يجوز اغفالها هي أن كثرة الملاحم المهمة ظهرت في عصور سابقة على ذيوع الكتابة فكان انتشارها عن طريق الرواية والانشاد وكانت تمثل تراثاً ثقافياً مرموقاً في تلك المجتمعات القديمة. أما الكتابة فلم تكن قد حققت بعد مركزها في عالم الثقافة نظراً لقلة انتشارها، ولندرة الأدوات التي تستخدم فيها. فورق البردي كان قليلاً، والرّق كان نادراً غالي الثمن والكتابة ذاتها لم تكن منتشرة بين الناس بصورة تجعلها اداة لنقل المعلومات ونشر الثقافة. وهذه ظاهرة واضحة في جميع المجتمعات القديمة. فملاحم هوميروس كانت منتشرة قبل انتشار الكتابة في بلاد اليونان القديمة. على الرغم من أنها ترجع إلى منتصف القرن التاسع ق.م. فإنها لم تسجّل إلاّ بعد ذلك بزمن طويل. وشعراء العرب كانوا في الجاهلية ينظمون أروع الأشعار العربية في حين أن الكتابة كانت قليلة الانتشار في جزيرة العرب، ومن المحقق به أن العرب في جاهليتهم لم ينتجوا كتاباً واحداً، برغم الكثير من الشعر الذي أثر عنهم. وقد سجّل الشعر الجاهلي حينما جاء عصر التسجيل وهو العصر العباسي الأول وسمّيت مجموعة شعر الشاعر ديواناً لما كان في ذلك من التسجيل والجمع.

ولما كانت الملاحم القديمة قد ظهرت في أزمنة سابقة على التاريخ المسجل فقد أحاط بظهورها وتطورها كثير من الغموض، ومع ذلك فلا بد لنا من وقفة قصيرة في هذا الميدان لنذكر كلمات موجزة عن ظهور الشعر الملحمي عند بعض الأمم.

طبيعي أن نبدأ بالرواد الأوائل في هذا المضمار وهم الأولى بالحديث ولو موجزاً عن شعر الملاحم عند اليونان إذ يقترن الشعر الملحمي عندهم بشاعر بلغ صيته الكون بأجمعه: وفي حال ذكرت الملاحم أول ما يتبادر لبال الباحث والقارىء فوراً اسم الشاعر اليوناني العظيم - هوميروس، والياذته أولاً ثم الأوديسا ثانياً.

من هو هوميروس؟

هو الشاعر اليوناني الذائع الصيت ناظم ملحمتيه الشهيرتين: الألياذة، والأوديسا. إنما من الصعب المعرفة الثابتة والحقيقية عن سيرة هذا الشاعر. لقد تعددت حوله تكهنات متعددة. إنما من الأقوال الموثوق بها يمكن الاعتماد على ما حدده سليمان البستاني المتوفي عام ١٩٢٥ وأول من ترجم الياذة هوميروس الى العربية واهتم بتراث اليونان في أبحاثه وخاصة هوميروس؛ فقد استقصى حياته من يونانيين أثناء زيارته الخاصة التي شاء منها الإطلاع على مكان نظم الإلياذة والوقوف على حقائق قريبة من التصديق قبل شروعه بالترجمة. إن البستاني الذي استعرض جميع المصادر التاريخية التي عرضت حياة هوميروس وجد من بعضها يجعل الشاعر من أبناء الآلهة والبعض الآخر يجعله إبناً لأب تخلّى عن أم هوميروس ثم تزوج غيرها، والأم بدورها تزوجت من رجل آخر رعى الشاعر وسهر على تربيته. وثمة روايات لم يقتنع البستاني بصحتها لقد صدّق أقوال المؤرخ اليوناني هيرودوت أو هيرودوتس الشهير الذي لقّب بأبي التاريخ فاعتمد على آرائه التي كتبها عن هوميروس، فتوكأ على صحتها. وهو القائل بأن الشاعر كان أعمى منذ طفولته، وأنه لما شبّ وبدأ ينظم الشعر جعل ينتقل بين الجزر والمدن اليونانية والطروادية يتغنى بشعره، وقيل أيضاً كان يتكسّب به. ولم تحسن إحدى جزر الطرواد استقباله بل اهانته، فرحل عنها غاضباً، الى جزيرة يونانية أخرى تلقته بحفاوة وإكرام، قرر أثر ذلك نظم الألياذة متغنياً بأمجاد اليونان.

أما موته فتختلف فيه لأاقوال كما اختلفت في ولادته ونشأته، فمنهم من جعله يموت غماً والبعض الآخر جعله يموت بعدما طال به العمر. كما تباينت الآراء في موضع دفنه. ومهما يكن فان حياة هوميروس، يصعب تحديد تفاصيلها لبعد الشقة بيننا وبينه أو بينه وبين التاريخ ثم فقدان الأثر الثابت

المقنع عن دقة تفاصيل حياته وموته[١].

لقد دخل الشك كما دارت خلافات حول شخصية هوميروس، وحتى حول كاتب الالياذة. إنما موسى هاداس ـ أستاذ الأدب اليوناني في جامعة كولومبيا، نيويورك ـ يقول: «إن عبقرية الشعر تلقى معناها المثالي الكامل حين يشار الى هوميروس، ولعل التعريف الوحيد المعقول للملحمة هو وصفها بأنها منظومة، تحمل بعض الشبه للالياذة. إن الجمال العفوي المتألق للالياذة لا يمكن أن ينبع الا من حرارة العبقرية المتألقة. لكن من الواضح أنّ وراء مؤلفها تراثاً طويلاً من الشعر الذي يماثل شعره، فهو يفترض أن مستمعيه على علم بذلك المنبع الكبير المشترك للقصص التي استقى هو منها. كما يبدو أن الصفات الأساسية لشخصياته الرئيسية كانت قد حدّدت. . . . وكذلك فان اللغة والأسلوب يبدوان وقد حملا طابع مدرسة، فليس هناك شيء بدائي أو صبياني في لغة هوميروس، انها لغة غنية واضحة قادرة على وصف أي موقف أو التعبير عن أي احساس. لكنها لغة لم تكن قط لغة حديث بل اخترعت لتستخدم في الشعر، وبلغت حدّ الكمال قبل أن يؤلف بها هوميروس. إن براعة الوزن الشعري والسهولةالتي أدرجت بها العبارات النمطية في نطاق الوزن، والصيغ التي تتردد، والألقاب والنعوت المتكررة، كلها تفترض أجيالاً سابقة من الممارسة، وتقاليد مدرسة أدبية. لكن الالياذة ليست عملاً قائماً على الجمع، ولئن كانت القصص وأساليب التعبير تقليدية، فانها قد اخضعت لهدف فني وكانت التحفة الفنية التي انبثقت تحمل في جملتها وتفصيلاتها طابع شخصية الشاعر.[٢].

---

(١) راجع مقدمة سليمان البستاني في ترجمته لالياذة هوميروس ـ باب من هو هوميروس.

(٢) Moîse Hadas: A History of Greek Literature, Columbia University Press New York 1962 P. 16.

٥ ـ الالياذة/ بين العلّة والمعلول/ سبب ونتيجة

الالياذة أو الياس ملحمة نظمها هوميروس متغنياً بأمجاد إسبرطة في حرب طروادة، يرجع اسم الملحمة الى مدينة اليون عاصمة طروادة. إنها ملحمة متناسقة الأجزاء متسلسلة الحوادث مرتّبة أحسن ترتيب من أولها وحتى نهايتها رغم تعدد أحداثها وكثرة أشخاصها فلكل حادثة أثر في تطور عقدتها وتأزمها، ولكل شخص صلته بها.

أما ما هو السبب الذي من أجله دارت حرب طروادة؟.

فطروادة واسبارطة مملكتان متجاورتان، بينهما صلات تجارية، واقتصادية وسياسية، وكلتاهما مكونة من عدة قبائل تمازجت وتعارفت على أن يكون لها ملك واحد، ونظام واحد؛ ومع ذلك كانت تقوم بينهما خلافات وحروب من حين لآخر إلا أنها كانت في طريق الاندماج النهائي، أرسلت طروادة موفداً خاصاً من قادتها وهو باريس ابن الملك فريام الى اسبارطة، فحلّ ضيفاً على منيـلاوس ملك الاسبارطيين. الذي كـان مسافـراً آنذاك. وتعـرّف باريس إلى هيلانة زوجة منيلاوس فتحابا وهربا معاً إلى طروادة.

ثارت ثائرة الاسبارطيين وطالبوا باعادة هيلانة، غير أن الطرواديين رفضوا ذلك، فتداعى أهل اسبارطة للحرب، وعقدوا الولاية لآغا ممنون أخي منيلاوس.

سارت جيوش اسبارطة الى طروادة فعاثت في مدنها تخريباً وهدماً ونهباً وسبياً. ولما بلغوا العاصمة اليون او طروادة، صمدت لهم وظلوا على حصارها عشر سنوات حتى فني خلق كثير من الفريقين، ونفذت الأرزاق واقحلت البلاد، وكان الاغريق يعودون الى بلادهم لولا حيلة أوذيس داهيتهم، الحيلة التي مكنتهم من فتح العاصمة.

ويذكر المؤرخون أن هذه الحرب قد وقعت في القرن الثالث عشر أو الثاني

عشر قبل الميلاد. أما الالياذة فترجع الى القرن التاسع قبل الميلاد. إنما تقتصر الالياذة على حوادث الشهر الأخير من هذه الحرب. وهي قصة حب وحرب، يتصارع فيها الأبطال من بني البشر ومن الآلهة على السواء. وهي منظومة على البحر السداسي، وهو البحر الذي شاع استخدامه في نظم الملاحم، ويذهب الأستاذ روز الى أن هـذا البحر قد اتخذ صورته الموسيقية في وقت مبكر قبل زمان نظم الالياذة[١]. ويزيد عدد أبيات الالياذة على ١٥,٥٠٠ بيت قسمت إلى أربعة وعشرين نشيداً. هذا التقسيم ليس من عمل هوميروس بل يعود الى تقسيم المخطوطة بين أربع وعشرين صحيفة من صحف البردى وينسب هذا التقسيم إلى أريستاخوس في القرن الثاني قبل الميلاد[٢].

إذن كان سبب الحرب هو اختطاف الحسناء هيلانة اليونانية أو زوجة ملك اسبارطة من قبل ابن ملك طروادة.

عقدة الالياذة: تكمن في غضب آخيل بطل الاغريق وامتناعه عن الحرب وذلك لأن الفتاة التي سباها من الطراوديين قد انتزعها منه اغاممنون واستخصّها لنفسه. فاحتدم غيظ آخيل وكاد يبطش بالملك لولا أن آثينا الهة الحكمة عند اليونان هبطت من السماء وردته قسراً.

خلا الميدان للطرواديين بعد اعتزال آخيل وبرز بطلهم هكتور، يلقي الرعب في نفوس الاسبارطيين وينكل بهم ويكاد يحرق سفنهم ويردهم الى بلادهم خاسرين.

---

(١) H.J. Rose: Outlines of Classical Literature Methuen and comp . London 1959 P2

(٢) Paul Harvey: The oxford companion to Classical Literture (Article Ibid London 1962)

وتمضي وفود الاغريق الى آخيل تسترضيه وهو مستكبر يرفض العودة الى القتال وأن يكن يتحرّق اليه.

وفيما كان الطرواديون يزدادون عتواً على أخصامهم نزل الى ساحة المعركة فطرقل صديق آخيل الحميم، بعد أن استأذن آخيل، وتقلّد سلاحه وامتطى عربته. وقاد قومه المرامدة.

استطاع فطرقل أن يهزم جيش طروادة وكادت تتم له الغلبة لولا أن هكتور تصدى له وقتله. فهزم الاسبارطيين من جديد.

يحتدم غيظ آخيل على صديقه فطرقل فينزل الى المعركة بعد أن يصافح آغا ممنون وينكل بالطرواديين فيلوذون بالفرار ويتحصنون في قلاعهم ما خلا هكتور وتدور بين الإثنين معركة يسقط فيها هكتور فيمثل به آخيل تمثيلاً مريعاً. ثم لا يلبث أن يهدأ غضبه، فيرق قلبه ويعيد جثة هكتور إلى أبيه. وتنتهي الملحمة بتصوير حزن أهل طروادة على بطلهم هكتور ونواح زوجته أندروماك وأمه هيكوبا على مصرعه.

الأوديسا:

أما الملحمة الثانية التي نسبت الى هوميروس فهي «الأوديسا». وقد حامت شكوك النقاد حول نسبتها لهوميروس مدّعين وملاحظين الفروق اللغوية بين الملحمتين ثم ما يفصل بينهما من خلافات في المعلومات الجغرافية؛ كما وتبدو الآلهة في الالياذة أكثر جلالاً ومهابة. بينما الترابط والأحكام في الوحدة عموماً فالأوديسا على أدّقه. ورغم هذه الشكوك وما سلطه النقاد على أن هوميروس ليس هو ناظمها بل هناك من يؤكد على أن الأوديسا ملحمة لهوميروس.

يقول روز: «إنني مقتنع بأن ناظم الملحمتين شاعر واحد بل إني أعتقد

أنه كتبها»[1].. وحجة روز في الأمر أن الشاعر استخدم نوعاً من الكتابة ليعين به الذاكرة على المضي في نظم هذين العملين الكبيرين.

وبلغ عدد أبيات الأوديسا اثنا عشر ألف بيت وتنقسم إلى أربعة وعشرين نشيداً وسبب الانقسام هو ذات السبب الذي قسمت على أساسه الالياذة وهو توزيع المنظومة المخطوطة بين صحائف متعددة.

وابطال هذه الملحمة هم اوديسيوس أحد أبطال الالياذة، وابنه تليماخوس، وزوجته بنيلوبا. فالملحمة امتداد للالياذة إذ أن وقائعها مرتبطة بوقائع الالياذة. تبدأ الأوديسا من حيث انتهت الالياذة، ذلك لأن أوديسيوس ملك جزيرة ايثاكا، يضل سبيله في العودة الى موطنه بعد انتهاء حرب طروادة. وتقذف به الأمواج من جزيرة الى جزيرة. وفي إيثاكا كان له قصر تقيم فيه زوجته بنيلوبا وابنه الصغير تليماخوس. ويقوم الابن باعمال عظيمة بحثاً عن أبيه وتعينه في ذلك الآلهة. أما بنيلوبا الزوجة الوفية فتتعرض لمضايقات المتطفلين الذين حاولوا اقناعها بالزواج من أحدهم. وينجح أوديسيوس في العودة الى وطنه بعد مخاطر كثيرة ثم ينتقم من أعدائه الأدعياء.

الملحمتان في ميزان النقّاد:

في الالياذة والأوديسا قصة صراع وبطولة، حرب وشجاعة، حب وكراهية، نبل ووفاء، خيانة وغدر، طابعهما العام اسطوري، يفتعل الأحداث فيهما رجال أبطال وآلهة. وكل ملحمة منهما تضم قصة واحدة مترابطة الأحداث وعلى أساسها صاغ أرسطو آراءه النقدية عن الملاحم وحدد مفهومها من استدلاله الدقيق الذي بناه من معطيات بنى على أساسها الآراء من خلال عصور اليونان الطويلة.

---

(١) H.J. Rose: Outlines of classical Literature P.6.

وفي عام ٥٥ ق.م كتب شيشرون حول تدوين هاتين الملحمتين على أن باسيستراتوس Peisistratos ديكتاتور أثينا في القرن السادس ق.م. هو الذي نسّق كتب هوميروس ورتبها على النحو الذي نعرفة اليوم وكانت قبل ذلك غير مرتبة. ولقد أيد هذا القول كتّاب آخرون حتى أن العديد من الكتاب الحديثين قد قبلوا بذلك الرأي ولمّا جاء العالم وولف F.A. Wolfوأصدر عام ١٧٩٥ مقدمة لدراسة هوميروس كان موضوعها « مدخل أو مقدمة إلى هوميروس» Prolegomena to Homer أكد فيها أن الإلياذة لا يمكن أن تكون قد حفظت عن طريق الكتابة في عصر أمّي، كما أنها لا يمكن أن تكون قد حفظت بدون كتابة وذلك بسبب طولها وانتهى من ذلك الى القول بأنها قد جمعت في زمن باسيستراتوس وتحت اشرافه بعدد من القطع القصيرة وكذلك كان الحال بالنسبة للاوديسا. وقد قبل هذا الرأي عدد كبير من العلماء وسيقت حجج كثيرة لغوية وأثرية وأدبية لتأييده. ومال أحسن النقاد رأياً الى الجزم بانتماء هاتين الملحمتين الى مؤلف واحد[1].

ولخّص سليمان البستاني رأيه في سبب خلود هوميروس في عمليه الفنيين بقوله: « إن هوميروس إنما نقر على أوتار القلوب فأثارها، ونفخ في بوق الأرواح فأطارها، ومزج الحقيقة بالخيال مزجاً يخيّل اليك أنهما تآلفا فتحالفا وسبر أعماق النفس في سذاجتها، وتجري الفطرة في بساطتها وهاج للعواطف والشعائر، وتكلم بجلاء لا تشوبه مسحة التكلّف فأسهب موضع الاسهاب، وأوجز موضع الايجاز، ومثل تمثيلاً ناطقاً وفصل تفصيلاً صادقاً عن عقيدة واخلاص. أضف الى ذلك بلاغة الشعر وتناسق النظم ودقة السبك ورقة

---

(١) المصدر السابق نفسه ص ٥ و ٦.

المعنى والسهولة والانسجام »[1].

ثم وجد البستاني كم كانت قدرة هوميروس على تصوير عادات وتقاليد اليونان الحياتية والدينية منها خاصة كم فيها من تصوير دقيق يمتزج بأحداث القصة امتزاجاً لا تشعر معه بتعمّد أو تكلف.

إن الانتشار الواسع الذي لقيته أعمال هوميروس كان سببها قيمتها الفنية الكبرى حيث أن الالياذة قد تناقلتها لغات العالم باستثناء العرب الذين أغفلوا عنها لأسباب نذكرها ثانية: الدين واغلاق فهم اللغة اليونانية على العرب، وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي.

إنما السبب الأقوى الذي وجده البستاني هو الدين لأن الالياذة تنقل في طياتها صور الوثنية اليونانية في اطار التمجيد والتقديس وهذا ما يتنافى مع التفكير الاسلامي والمسيحي اللذين رفضا الوثنية. والالياذة لم تترجم الى اللغات الأوروبية الا بعد أزمان طويلة. فقد حاربتها المسيحية في بداية انتشارها في أوروبا حرباً لا هوادة فيها.

أما هوميروس فقد نسبه أرسطو الى الآلهة وهي عادة اليونانيين القدماء أن ينسبوا كل عظيم الى الآلهة. وذا الاسكندر المقدوني يقف على قبر آخيل بطل

---

(١) شرع سليمان البستاني في تعريب الألياذة عندما كان في مصر عام ١٨٨٧. ثم أضحت ترجمة شعر هوميروس هماً يريد إتمامه رغم كثرة أسفاره. لقد جمع له المعلومات وثابر على ذلك حتى فرغ من ترجمتها عام ١٨٩٥. وعقب ذلك بدأ يذيّل. ويشرح حتى خرج بمقدمة نقدية تعتبر فاتحة النقد المنهجي الحديث في الأدب العربي. ودام ذلك حتى عام ١٩٠٤ حتى تمت طباعة الكتاب بأكمله ويضم المقدمة التي ضمنها النقد والشرح والتعليل ثم ترجمة شعر هوميروس في الإلياذة.

الالياذة هاتفاً له: « طوباك، طوباك، فقد أوتيت منتهى السعادة بقيام شاعر كهوميروس يخلّد ذكرك ».

ويفرض رجال الدولة وحكماء اليونان أن تلقى مقاطع الالياذة على الشعب لتهذّب طباعهم وأخلاقهم. وقيل بأن الفرس والكلدان كانوا قد عرفوا الالياذة حتى أن شعراءهم وكلماءهم قد تغنّوا بها.

أما العرب فلم ينقلوا الالياذة، وإن كان بعض التراجمة مثل حنين بن اسحق وثاوفيل الرهاوي يروون لجلسائهم مقاطع منها كما ترجمها ثاوفيل الى السريانية. ومن المرجّح أيضاً أن يكون الابتعاد عن ترجمة هذا العمل الفني إلى العربية عائداً لعدم رغبة العرب أو أنهم كانوا لا يعجبون بشعر غير شعرهم فيقولون أن الشعر هو شعر العرب وحسب. علماً أن العديد من علماء العرب الذين كانوا قد أتوا على ذكر هوميروس في معرض أحاديثهم عن الشعر والشعراء أمثال ابن خلدون وابن أبي أصيبعة والشهرستاني وغيرهم.

ومن المشاهير الذين كانوا معجبين بشعر هوميروس ولهلهم قيصر ألمانيا الذي أمر أساتذة الجامعة أن يدرّسوا الألياذة فقال: « دعوا الأساتذة يكثرون من تلقين شعر هوميروس فإن الأمة التي يرسخ في ذهنها وصف صبا الأمم على ما يبسطه هوميروس لا يسارع إليها العجز والهرم ».

وقال الفيلسوف الفرنسي رينان: « إذا مرّ على عهدنا ألف عام انقرضت جميع التآليف التي بين أيدينا ولم يبق منها إلاّ كتاب واحد هو ديوان هوميروس ».

وخاطب جمال الدين الأفغاني سليمان البستاني وهو يترجم الألياذة قائلاً: « إنه ليسرنا اليوم أن تفعل ما كان يجب على العرب أن يفعلوا قبل ألف عام ونيف... ويا حبذا لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا بادىء بدء الى نقل الالياذ، ولو ألجأهم ذلك الى اهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها ».

وخلاصة القول حول هاتين الملحمتين الخالدتين منذ تأريخهما ومن يدري

حتى متى! إن سر الخلود كان له دوافع وعوامل منها:

١ ـ جمال الشعر وروعته وجلاله، فهو شعر يصوّر العواطف الانسانية ويعبّر ببساطة وصدق عن هذه العواطف.

٢ ـ شعر يصور الحب والبغض، والأمانة والخيانة، والشجاعة والبطولة.

٣ ـ شعر مرتبط بحياة اليونان يلهب خيالهم بما يحدّثهم به عن أمجادهم السابقة وحياة أبطالهم في العصور السالفة.

٤ ـ ويكفي القول أنّ بطلاً تاريخياً كالإسكندر الأكبر يروى عنه أنه كان يصطحب معه دائماً نسخته من الالياذة ويتّخذ من شخص بطلها آخيل مثالاً له وقدوة.

٥ ـ لا يزال شعر الالياذة والأوديسا يقرأ لقيمته الأدبية كما أن دارسي الحضارة يعتبرونه مصدراً أساسياً لكثير من المعلومات من حضارة اليونان.

٦ ـ شعر هوميروس يصور كثيراً من أساطير اليونان وعقائدهم وعاداتهم وقيمهم ومثلهم العليا.

٧ ـ والشعر نفسه يقدّم معلومات كثيرة عن حضارتهم المادية من وصف الحراب وآلهاتها والنظر الى الحياة التي كانت تعيشها الطبقة الارستقراطية وتقاليدها، وتعرض الأوديسا صوراً للقصور الأنيقة حيث يسكنها علية القوم في هدوء واستقرار كما كانوا ينعمون بألوان من العيش المرفّه الأنيق.

أمّا الآن فما دام الحديث دائراً في فلك الفن الملحمي، حريّ بنا أن نتدارس تجربة العلاّمة سليمان البستاني الرائدة، التي قام بها، وسجّل له تاريخ البحث العلمي من خلالها عملاً جليلاً، أصاب به نتائج زاخرة بالعطاء أغنى بها الأدب العربي الحديث، وفتح أمام الباحثين آفاقاً جديدة في العديد من أجناس الفن الأدبي وأنواعه، كان أبرزها:

١ . فن التعريب شعراً من خلال ترجمته لالياذة هوميروس وكان أول باحث في فن الملاحم عند العرب.
٢ ـ منهجية النقد العلمي الحديث.
٣ ـ طرائق جديدة في أساليب البحث المنهجي.
٤ ـ تجربته في البحث نجمت عن اكتشافه الأدب المقارن فما كان منه الا أن وجّه الباحثين لفوائده.

إن محاولة سليمان البستاني تمثل تجاوزاً على طريق التجديد في الأنواع الأدبية. لذا وجدنا الفائدة من دراستها لما تحمله من سمات جادة أراد من خلالها تبديل المفاهيم الجامدة في واقع الأدب العربي. حتى أن همه كان دائباً أن يتخطاها لصياغة جديدة تحمل صفات المعاصرة لفكر جديد وحس ثوري بديل لذلك الخمول الذي هيمن على الأدب العربي طيلة الحكم العثماني. وإذ بالأدب العربي في عصر النهضة الحديثة يجد البستاني في طليعة منقذيه.

الفَصْل السَّابع

سليمان البستاني

رائد في نقد فن الملاحم عند العرب

مهما ارتقى البحث في فن الملاحم، تبقى تجربة سليمان البستاني رائدة له. ومهما تنوعت طرق الحديث عنه تظل المحاولة التي شق طريقها نبراساً له في الشعر العربي. من هذه الدلالة لا يجوز اغفالها؛ لأنها تشكل حدثاً تجاوزياً بارعاً كان السبّاق لها، أبدع فيها وأنتج..

لقد خرج سليمان البستاني من بحثه عن فن الملاحم، وتنقيبه عن طروادة العرب في شعرهم باحثاً مدققاً، أغنى الأدب العربي الحديث بنتيجة فنية مزدوجة العطاء:

أولاً: ما ضمنه من آراء جديدة وذوق فني ونقدي جمعه في المقدمة.

ثانياً: ترجمته الياذة هوميروس شعراً الى اللغة العربية أمام هذا الإنجاز الرائد لا بد من الوقوف ـ ولو بايجاز ـ على عمله للاستفادة من تجربته المقدامة

وتزويد الأدب العربي بفن أغفله العرب في مسيرتهم الحضارية لسبب أو لآخر.

المقدمة / ومفهوم البحث العلمي

جاءت المقدمة سفراً هاماً يكاد يكون المؤلف الأول في النقد الأدبي لناقد عربي حديث في أدب عصر النهضة العربية. تعددت موضوعاتها وتنوعت مفاهيمها، تحمل فكر سليمان البستاني وتبث وعيه وذوقه وتغتني بثقافته الواسعة الجديدة.

تحمل في طياتها أكثر من سمة تستلفت التوقف والانتباه لأنها جمعت الفكر مع الأدب، والنقد بالتحليل العلمي، والشعر بالفن، واللغة مع الجمال والفلسفة مع البحث عن أسباب العلة والمعلول، في إطار نظري على ضوء علاقة النتيجة بالأسباب الموجبة لها.

ويربو عدد مفاهيم البستاني في المقدمة كمحصلات نظرية على ثمانية عشر مفهوماً علمياً قابلاً للبحث، ركّبها على قوالبها بشكل منهجي فالبسها اطارها الموحّد بين الشكل والمضمون بدلالة مقارنة تتداخل حيناً لتندمج في سياقها الموضوعي المنسجم وتتوزع أحياناً في مناخ فرادي مقارن بين القيمة الفنية في تنوعها على ضوء النظرة والاتجاه.

كان عقلانياً في بحثه عن الحقائق التاريخية، منطقياً في حكمه، دليله الواقع، مجرداً في نهجه، علمياً في مناقشته لأي موضوع يتناوله. وبهذا الصدد يقول انعام الجندي: «ويكاد يكون سليمان البستاني، في مقدمته، أول من وضع تصنيفاً للعصور الأدبية، وأول من تحرّى عن الآثار الملحمية في شعر العرب، وانتقد أصول دراستنا أدبنا العربي..»(١).

(١) انعام الجندي: دراسات في الأدب العربي - دار الطليعة - بيوت ص ١٤٤.

ما شرع البستاني في كتابة المقدمة الا بعدما تجمعت لديه كل وسائل البحث والدراسة. وكان قد قضى السنين بطولها يستقصي أخبار الملاحم ويدرس آراء النقاد والأدباء فيها، ويطلع على المترجم منها في لغات عالمية. حتى أنه لم يكتفِ بكل ذلك؛ بل سافر الى بلاد اليونان ليقف عن كثب على حقيقة ما يكتب. فاستطلع من شيوخ اليونان آثار اسبارطة وحصن طروادة واقتفى آثار آخيل وهكتور والمعارك الأسطورية؛ وكأنّ هوميروس قادم يتوكأ على عصاه لدى قدومه من جزر الأرخبيل الايجي يروي الياذته فينشدها على قيثاره.

وبعدما اكتملت لدى سليمان البستاني كل الحقائق؛ وتجمعت في حوزته أخبار الالياذة شرع في ترجمتها. لكنه أبى أن تكون الالياذة شعراً دون أن يقدم لها بمقدمة تعد لوحدها كتاباً قائماً بذاته، جامعاً شاملاً مقومات تجربته التي صرف من أجل تحقيقها السنين، لا سلاح له الا الصبر وطول الأناة.

وبعد ذلك جاءت المقدمة في ما يزيد على مائتي صفحة من القطع الكبير تدور موضوعاتها الرئيسية على البنود التالية:

١ ـ تناول البستاني قبل أي شيء حياة هوميروس، ناظم الالياذة، ونسبة شعره، ومقامه عند الشعوب القديمة، ورأي العرب فيه، القدماء منهم والجدد.

٢ ـ لقد أكد على صحة الالياذة بعد بحث طويل على أنها لهوميروس، ثم ردّ على المشككين بذلك. ثم انتقل الى حيز يتعلق بوحدة التأليف فيها وسبب خلودها وسعة انتشارها بين الشعوب حتى وصل البحث عن سبب اغفال العرب لترجمتها والاستفادة من تجربتها الحضارية.

٣ ـ تحدث البستاني عن النهج الذي اتبعه في تعريب الالياذة شارحاً الصعاب والمشقات التي واجهته، ثم حدد آراءه في أصول التعريب بشكل عام، وتعريب الشعر بشكل خاص.

٤ ـ بحث في شكلانية الشعر العربي والالياذة. ثم في الشعر الجاهلي وصحة نسبته والأطوار التي مرّ بها وكيفية دراسته.

٥ ـ توقف طويلاً في بحثه عن فن الملاحم وأنواعها عند الغربيين والشرقيين. ثم تساءل عما إذا كان في الأدب العربي هذا النوع من الشعر. وبعد ذلك أقام مقارنة تطبيقية بين جاهلية العرب وجاهلية اليونان، ثم أثر الحضارة في كلا الجاهليتين.

٦ ـ خصص حديثه عن مستقبل اللغة العربية وواجبات الأدباء والشعراء نحوها.

أما الآن فيهمنا أن نتناول مفاهيم البستاني من خلال عمله التجريبي. ونخص بالذكر منها ،والتعليق على ما لم نأت على ذكره في الصفحات السابقة.

١ ـ البستاني ومنهجية التعريب

كان البستاني منهجياً في تعريبه الالياذة، دقيقاً وحذراً من أي هفوة تعرقل اتمام عمله. لقد بسّط ذلك في صفحات مقدمته، شارحاً الصعاب التي واجهته والمخاطر التي تعرض لها والمواقف الحرجة التي حل معضلاتها. ولكي يكون أميناً على عمله وواثقاً منه اتقن اللغة اليونانية اتقاناً يمكنه من إنقاذه من الاشكالات المعقدة وخاصة من اختلاف الترجمات التي اطلع عليها كالانكليزية والايطالية والافرنسية. وامعاناً منه في الثقة كان كلما ترجم جزءاً كان يحمله ويعرضه على أصدقائه المهتمين بهذا الفن؛ حتى اطمأن. والدافع الذي كان يهاب عواقبه هو ليس حرصه على صدق الترجمة وحسب، بل لأنه كان يجد اللغة العربية واسعة المعالم متشعبة المعاني والقوافي ولا يُشكُّ بتضلّعه فيها نثراً وشعراً ـ إنما الاستشارة ما هي إلّا استئناس للرأي واطمئنان لمتابعة الطريق.

٢ ـ أصول الترجمة والتعريب

أمام هذه الأصالة والتدقيق في منهجيتها ـ لا أعتقد أن مترجماً عربياً حاسب نفسه كما فعل البستاني. لقد أفرد لأصول التعريب فصلاً طويلاً بحث فيه أساليب العرب وفيه أيضاً تطلع الى منهجية الافرنج ومن بين هاتين النتيجتين خرج بأسلوبه الذي اتبعه في ترجمة الالياذة.

لقد وقف أمام اساليب العرب ليفرد منها أسلوبين: الأول طريق ابن البطريق وابن الناعمة الحمصي. وهي طريق الترجمة الحرفية عبر الكلمة المفردة الى ما يقابلها في العربية دون زيادة أو نقصان.

وهذا مذهب يرى البستاني فيه خللين[1]: ما يحدث مفارقات بين اللغة العربية في المفردات إذ لا توجد نفس المفردات لتقابلها في اليونانية. لقد وجد البستاني هنا ما يخل بالترجمة ليعتبره النقص الأول. وقد تجنّب مثل هذا الأسلوب لأنه وجد مفردات منقولة الى العربية بنصها الحرفي دون تفسيرها. أما الخلل الثاني بنظره فهو عدم التطابق بين اللغتين في استعمال المجازات وهذه أيضاً تحدث بدورها عيباً في التراكيب.

أما الطريقة الثانية التي كان يتبعها حنين بن اسحق والجوهري وسواهما من الذين عرّبوا على طريقة استيعاب الجملة وتعبئة معناها في صيغة عربية ذات دلالة حرّة. لأ هَمّ إن تساوت الألفاظ أم نقصت أو العكس. وكان قد فضّل البستاني هذه الطريقة لأنها تفي بالأداء أكثر معنىً وتترك للمترجم حرية التصرف مبنىً. لكن طريقته التي اختطها لنفسه في ترجمة الياذة هوميروس

---

(١) راجع: المصدر السابق نفسه ص١٥٣ ومقدمة البستاني ـ في أصول التعريب.

كانت في حدود الدِّقة من حيث لا زيادة ولا نقصان بين المبنى والمعنى، ثم لا تقديم ولا تأخير إلا إذا أملت عليه اللغة أحياناً في تراكيبها البنيوية. فاتخذ حيناً وحدة البيت وأحياناً ثنائيته حتى أنه في كثير من الأحيان اعتمد الأبيات العديدة لينظمها بقالب شعري واضح المعالم بلغة عربية صافية. حتى أن زيادة الأبيات في العربية صادفته في العديد من المقاطع وبذلك يكون نفس العدد قد تناقص في اليونانية. كان هذا التجاوز خاضعاً لبنية الشعر العربي على أساس البيت الواحد وشطريه ما بين الصدر والعجز؛ وهذا غير موجود في بنية الشعر لا عند اليونان ولا عند الافرنج. كما واجه أيضاً ضرباً من الاعاقة والتمايز بين لغة الشعرين: في اليونانية من المحتمل أن يترابط البيت بما يليه من أبيات، وهنا يتم الاتصال البنيوي بالدلالي؛ بينما على العموم يبقى الانفصال الدلالي أحياناً في العربية مستقلاً إنما الانفصال البنيوي تاماً.

ثم نراه قد عاب على الترجمة الافرنجية وتحاشى كل ما لحقها من أساليب. فجاءت مآخذه كما يلي:

أولاً: مآخذه على الافرنج في الترجمة كانت في اطار الزيادة والنقص كما تروق أهواء المترجم ليتصرف على ذوقه؛ والبستاني وجد في مثل هذا التصرف فساداً للنقل وخيانة للمنقول، لأنه سيضيّع هوية الأصل.

ثانياً: وجد التسّرع في تراجمهم إذ أن الناقل كان لا يثبت من مراد المؤلف فيتجاوز ليصبح الخطأ ظاهراً وإرادياً.

ثالثاً: كان الناقل الافرنجي بنظره ماسخاً وضوح الدلالة يلبس نقله ثوباً هو انتقاه وكأنه لنفسه فتأتي المعاني مطابقة لرغباته في تحديد الكلمة فالجملة فالنص.

رابعاً: وجد البستاني في الافرنج عجزاً في بلوغ النقل للنص كما قدمه المؤلف في أصله لأظهار جهده على الأقل. من هنا وجد لهذه الأصناف من الترجمة الناقصة تسمية دعاهم اليها ليطلقوا عليها كلمة التضمين أو الاختصار

أو المعارضة أو المسخ لأن القليل منهم من يكون صادقاً في ترجمته، أميناً على جهد الكاتب في نصه الأصلي.

وإذا به يؤثر تراجم العرب وأساليبهم لأنهم جديون مخلصون لنقل الأثر بكل أمانة ليصل على أقرب وجه إلى القارىء بين بنيته ودلالته. هكذا، وبمقارنة علمية ماينر جدّياً ليكون له الموقف في اتخاذ قراره. فتحاشى كل ما سقط فيه الافرنج وعلى الأخص عيب الزيادة أو النقصان، ثم تغيير أو تبديل المعنى. فكان كل مسعاه أن يحافظ على المعنى حفاظاً على الأصل:

أولاً : إيصـاله بأمانة لمن يقرأه.

ثانياً: لقد تجنّب أيضاً مسالك اللفظ بين جماله واقتراب معناه من مألوفه وبين ما يرادفه في العربية اذا تعسّر عليه وجوده في معناه المطابق. لأن كلمات عديدة ومسميات كثيرة كان وجودها في اليونانية، بينما في العربية لا وجود لها كدلالة اللفظ على أسماء الأطعمة والأشربة على أطباق الآلهة. كان البستاني حذراً من ذلك بعدما آثر انتقاء المفردات الغريبة لها معنىً. وكذلك وجد ترجمة ربات الغناء ومنشدات الآلهة بكلمة « القيان »؛ وربات اللطف بـ « البهجات والخرائد ». كما ترجم وصف آخيل بخفة القدم الى « طيار الخطى ». وفي باقي المسمّيات لم يغفل أبداً عن توصيته بالعودة الى الأصل وهي كلمات يستعملها العرب مثل أسطول، وميناء، وليمان، ونوتي وهلمجراً. أما معاني الأعلام في معابدهم فقد تركها على حالها كما هي في اليونانية.

٣ ـ النظم الشعري في التعريب

قدم البستاني دراسة شيقة موسّعة في أوزان الشعر العربي ثم حاول مقارنتها بالشعر عند الافرنج ليعطي لنفسه حرية التصرف في ملائمة النظم في التعريب وما هي عليه الالياذة بامتداد أبياتها عددياً جاءت على وزن واحد. وهذا أمر يصعب على ناظم في الشعر العربي أن يجد قافية موحدة لمثل هذا

العدد الضخم من الأبيات. فكان تبرير البستاني منطقياً عندما بدأ بدراسة الأوزان في الشعر العربي على امتداد تطورها حتى أنه جاء على ذكر كل بحر من بحوره الستة عشر وجوازاتها وكيف نظم العرب طيلة حياتهم عليها ومدى اختيار الأنسب منها في المواقف الصعبة أو الحرجة والعكس. وهنا نصل معه الى تناغم الدلالة في معناها مع دقة الموقف في الأطر البنيوية للقصيدة العربية بين طابعها وحاجتها.

فالهندسة العربية للقصيدة الموزونة هي عملية تناسق وانسجام بين المبنى والمعنى من اللفظة الى الوزن حتى القافية. وبناء على ذلك يجد البستاني أن دلالة البحر من حيث تسميته جاءت لمقتضى الحال بدءاً من بحر الطويل حتى الكامل والخفيف والرمل الى المتدارك والرجز.. وكلمة « شعر » بالنسبة للعربي - برأي البستاني - هي الكلام الموزون المقفى. بينما هذه المفاهيم لا تعرفها اللغات الأعجمية وخاصة الافرنج. لأن الشعر عندهم يقوم على مقاييس تختلف عن معاييرنا. فالبحور عندهم تقوم على واقع نغمي صادر من التفعيلة /أي أجزاء ومقاطع/ وهو وزن مكون من إثني عشر مقطعاً على الأغلب يطلق عليه تسمية الاسكندري. إذ أن الشعر العربي - برأي البستاني - لا يصح أن يكون شعراً دون القافية؛ لأن القافية لها صلة بالوزن، والوزن له علاقة بالجوازات. وهذا شأن لم نعد نقيم له اهتماماً بعدما تخطت القصيدة العربية مثل هذه المفاهيم بكل أبعادها ومقاييسها في عصرنا الحاضر ثم يرى بأن القافية والوزن من ضرورات الشعر، وهذا أيضاً لم يعد شرطاً في يومنا هذا ليكون الكلام شعراً. وعلى هذا الأساس أقام سليمان البستاني بحثه كتجربة فنية بناء لظروف عصره واستجابة لرؤاه الفنية ومسالكه الفكرية والذوقية. وعلى أية حال يبقى هذا الاقدام على كاهل صاحبه عملاً ابداعياً في زمان انعدمت فيه المبادرات التجريبية لاحياء صرح الفنون.

ولئلا تسقط المقاييس في محور المفردات والجمل يكتسب العرض قيمة لمثل هذا الإنجاز الفني الرائع.

وللتدليل على تجربته يصح أن يكون هذا النموذج من تعريب الالياذة شاهداً عملياً يعطي تلك المواجهة التي أثبت فيها طريقته في نقل الشعر اليوناني الى الشعر العربي. فالنشيد الثاني والعشرون الذي وقع عليه اختيارنا سيكون المادة التي تحل الاشكالية في ميزان الدلالة، وهو يدور حول:

مقتل هكطور

« لم يبق من الطرواد خارج الأسوار الا هكطور فانقض اخيل عليه فشهد فريام ذلك واستحلف ابنه أن يتقي الخطر، وهكذا ايقاب امه، لكنه لبث مكانه لا يتزعزع وإذا بآخيل يدركه على حين غرة. فانهزم وجرى أخيل بأثره حتى دار ثلاثاً حول اليون. فأراد زفس انقاذ هكطور فعارضته أثينا. فأخذ زفس قسطاسه ووزن قدر الفريقين فإذا بقدر هكطور قد حل فتخلى عنه افلون. وتمثلت أثينا بصورة ذيفوب أخي هكطور واوعزت اليه أن يتواثق وآخيل على أن القاتل منهما لا يدنس جثة القتيل. فأبى آخيل موافقته على شيء. فتبارزا فأطلق هكطور رمحه فلم ينل من خصمه أرباً. فالتفت إلى أخيه وإذا به قد توارى فعرف الخدعة واستبسل، وقاتل حتى خرّ صريعاً. وقبل أن تفيض روحه سأل آخيل أن يعيد جثته إلى أهله. فشتمه آخيل. فتنبأ له هكطور ساعة الموت بالحمام القريب.

فاجتمع الاغريق حول الجثة ومثلوا بها. ثم ربطها آخيل الى مركبته ودار بها حول البلد والطرواد ينظرون ويتوجعون، والنساء يندبن وينتحبن، وكانت أنذروماك امرأة هكطور غافلة، لا تعلم بما جرى. فسمعت عويل حماتها، فصعدت الى البرج تستطلع الخبر، فرأت الجثة فأغمي عليها، ثم استفاقت ورثت زوجها رثاء تنفطر له الأكباد ».

واليك وصف مبارزة آخيل لهكطور وهو من الرائع الرائع:

. . . .   وَآخِيــلُ   بِـعَـامِـلِهِ[1]
كَـرَبُّ الحَرْبِ، هَيَّـاجِ التَّـرَائِـك[2] لِلْوَغَى ابْتَـدَرَا
بَـرِيقُ الـدِّرْعِ قَـدْ سَـطَعَـا عَلَيْـهِ، كَبَـارِقٍ لَمَعَـا
تَـأَلَّقَ، أَوْ كَنُـورِ الشَّمْسِ فِي كَبِـدِ السَّمَـا طَلَعَـا
وَهَـكْـطُورٌ لِـرُؤْيَـتِـهِ تَـقَـطَّعَ وَصْـلُ عَـزْمَـتِـهِ،
فَـفَـر، وَخَلْفَـهُ آخِيـلُ طَـيَّـارُ الـخُـطَى انْـدَفَـعَـا
كَـبَـازٍ يَـطْلُبُ الـوَرْقَـاءَ وَهـيَ تَـزِفُّ[3] هَـالِـعَـةً،
وَمَـا جَـارَى بُـزَاةَ الشُّمِّ طَيْـرٌ فِي الفَـلَا ارْتَفَعَـا،
تَـعَقَّـبَـهَـا بِصَـرْصَـرَةٍ تُـذِيـبُ لُبَـابَ مُـهْـجَتِـهَـا،
فَـرَاغَـتْ وَهْـوَ مُـنْـقَضٌّ بِـنَـافِـذِ مِـخْلَبٍ شُـهِـرَا
كَـذَا الأَبْـوَابَ[4] هَكْـطُورُ تَجَـاوَزَ وَهْـوَ مَـذْعُـورٌ،
تَـطِيـرُ بِـهِ خُـطَاهُ، وَهْـوَ دُونَ آخِيـلَ مَـدْحُـورُ.
فَجَـازَا مَـرْقَبَ الأَرْصَـادِ حَتَّى الـتِّيـنَـةِ العُـظْمَى[5]
عَـلَى جَـدَدِ الْـعِـجَـالِ[6] حِـيَـالَ خَطٌّ فَـوْقَـهُ الـسُّـورُ،

(١) العامل: صدر الرمح.
(٢) الترائك ج تريكة وهو الخوذة. ورب الحرب هو الاله آريس.
(٣) تزف: تسرع.
(٤) الأبواب هي أبواب المدينة التي دخل منها الطرواد عند هربهم وكان آخيل يأتي من اسكمندر أي من الغرب.
(٥) التينة: هي تينة نابتة قرب باب اسكية. ومرقب الارصاد: الموضع المشرف الذي كانوا يرقبون منه العدو..
(٦) جدد العجال: طريق المركبات.

إلى أنْ بُلِّغَا الحَوْضَيْنِ حَيْثُ المَاءُ مُنْبَجِسُ
بِيَنْبُوعَيْنِ مِنْ زَنْثٍ[1] تَؤُمُّ رُبَاهُمَا الحُورُ:
فَيَنْبُوعٌ سَخِينٌ وَالبُخَارُ عَلَيْهِ مُنْتَشِرٌ،
وَيَنْبُوعٌ بِمَاءٍ كَالجَلِيدِ تَخَالُهُ انْفَجَرَا
هُنَالِكَ مَغَاسِلُ الصَّخْرِ، لِغَسْلِ مَلاَبِسٍ غُرٍّ،
لَهَا قَدْ كَانَتِ الغَادَتُ مِنْ قَبْلِ الوَغَى تَجْرِي،
تَعَدَّاهَا كِلاَ البَطَلَيْنِ، ذَا عَادٍ وَذَا تَالٍ،
شُجَاعٌ فَرَّ مِمَّنْ كَانَ أَشْجَعَ مِنْهُ بِالكَرِّ؛
وَمَا انْبَرَيَا بِمَيْدَانِ الرِّهَانِ لِجِلْدِ ثَوْرٍ أَوْ
لِذَبْحٍ يُحْرِزُ العَدَّاءُ يَوْمَ الفَوْزِ بِالنَّصْرِ[2].
وَلَكِنَّ السِّبَاقَ هُنَا عَلَى أَنْفَاسِ هَكْطُورٍ؛
ثَلاثاً حَوْلَ إلْيُونٍ إزاءَ حِصَارِهَا عَبَرَا.
« . . . أثِينَا[3] الآنَ تَبْتَدِرُ بِرُمْحِي مِنْكَ تَثَّئِرُ،
لِبُهْمٍ[4] قَدْ أَبَدْتَ وَأَنْتَ بِالهَيْجَاءِ تَسْتَعِرُ. »
وَأَطْلَقَ رُمْحَهُ فَمَضَى، وَهَكْطُورُ انْحَنَى حَذَرَا،

---

(١) « ينبوعين من زنث »: كان يظن أن ذينك الينبوعين من تحلب مياه اسكمندر أي زنث.

(٢) « وما انبريا . . . بالنصر »: كان اليونان شديدي الميل الى الألعاب الرياضية، ومن تلك الألعاب العدو.

(٣) أثينا الملقبة فالاس هي الهة الحكمة التي ولدت من رأس زفس، وكانت موالية للاغريق.

(٤) البهم: الشجعان.

فَجَاوَزَ رَأْسَهُ لِلأَرْضِ لاَ يَنْتَابُهُ ضَرَرُ
وَلَكِنْ بَادَرَتْ فَالاسُ تَنْزِعُهُ عَلَى عَجَلٍ،
وَتُرْجِعُهُ لآخِيلٍ، وَعَنْ هَكْطُورَ تَسْتَتِرُ.
فَصَاحَ فَتَى الطَّرْوَادِ: «قَدْ شَطَطْتَ وَتَدَّعِي زُورَا
بِعِلْمٍ مِنْ لَدَى زَفْسٍ بِمَا لِي فِي القَضَا سُطِرَا.
أَلِفْتَ الْمَيْنَ وَالْكَذِبَا لِتَثْنِي هِمَّتِي رُعُبَا،
فَلَسْتَ بِطَاعِنٍ ظَهْرِي وَلَسْتُ بِمُنْثَنٍ هَرَبَا،
وَدُونَكَ لِلِّقَا صَدْرِي، إذا زَفْسٌ بِذَاكَ قَضَى،
وَذَا رُمْحِي عَسَى أَلْقَاهُ فِي أَحْشَاكَ مُنْتَصِبَا.
فَوَا طَرَبَ الطَّرْوَادِ إِنْ تَمُتْ فَلأَنْتَ آفَتُهُمْ،
وَبَعْدَكَ حَرْبُهُمْ لا أَزْمَةٌ فيها وَلاَ حَرَبَا[1].»
وَزَجَّ فَطَارَ عَمِلُهُ لِقَلْبِ مِجَنِّ آخِيلَ،
وَعَنْهُ ارْتَدَّ لا يَلْقَى العَدُوُّ بِنَصْلِهِ الضَّرَرَا،
فَهَكْطُورُ الْتَظَى قَهْراً لِنَصْلٍ زَاهِقاً طَرًّا[2]
فَصَاحَ يَرُومُ ذِيفُوباً وَيَطْلُبُ صَعْدَةً[3] أُخْرَى،
وَلاَ أَثَرٌ لِذِيفُوبٍ يَلُوحُ لَدَيْهِ، فَاضْطَرَبَتْ
جَوَارِحُهُ، وَأَدْرَكَ كُنْهَ ذَاكَ النُّكْرِ وَالْمَكْرَا،
وَصَاحَ يَقُولُ: وَا لَهَفَا أَرَى الأَرْبَابَ قَاضِيَةً

(١) الحرب: الهلاك.
(٢) زهق السهم: جاوز الهدف. وطر: حدد.
(٣) الصعدة: النصل.

عَـلَيَّ، فَـخِلْتُ ذِيـفُـوبـاً إِلَـيَّ مُـسَـارِعـاً جَـهْـراً،
فَـلَمْ يَـتَـعَـدَّ أَسْوَارَ الـحِـصَـارِ، وَتِـلْكَ فَـالاسُ[1]
عَـلَى عَيْـنَيَّ غَـشَّتْ وَالْـحِمَـامَ أَرَاهُ مُـنْتَـظِرَا. . .
وَسَـلَّ حُـسَـامَـهُ مِـنْ غِـمْـدِهِ بِلَبَـاقَـةٍ وَمَـضَـى
بِـقَلْبٍ لاَ تُـغَيِّـرُهُ الـخُـطُوبُ وَلاَ يَـرَى الْـغَـيَـرَا،
كَـنَسْـرٍ مِـنْ عَلَى السُّحُـبِ يَـزِفُّ إلى رُبَـى كَـثَـبٍ
عَلَىٰ حَمَـلٍ يَـرَى أَوْ أَرْنَبٍ فِي مَـشْعَـبِ الهَـضَبِ،
وَآخِـيـلُ انْـبَـرَى مُـتَـضَـرِّمَـاً غَـيْـظَاً بِـعَـزْمَـتِـهِ
بِـجُنَّـتِـهِ[2] الَّتِي فِي الـكَـوْنِ أَضْحَـتْ آيَـةَ العَـجَبِ،
وَخُـوذَتُـهُ الَّتِي مِـنْ صُنْـعِ هِـيفَسْتٍ[3] بِـهَـامَـتِـهِ
تَهِيـجُ مُنِيـرَةً، وَيَـهِيـجُ فِـيهَـا قَـوْنَسُ[4] الـذَّهَـبِ،
وَصَـعْـدَتُـهُ تَوَّجُ، كَـمَـا بِـلَيْـلٍ حَـالِـكٍ سَـطَعَـتْ
تَفُـوقُ الـزُّهْـرَ كَـوْكَبَـةُ المَسَـاءِ وَتَبْهَـجُ النَّـظَرَا[5].
فَـسَـرَّحَ طَـرْفَ مُـقْـلَتِـهِ بِـهَـكْـطُورٍ وَشِـكَّـتِـهِ[6]

---

(١) «. . . فالاس. . . » لم ير هكطور ولكنه يعلم كم تحب تلك الإلهة أخيل، ومن ثم لا شك في أنها هي التي خدعته.

(٢) الجنة: الترس.

(٣) هيفست: إله النار والحرارة؛ وكان يشرف خصوصاً على شغل المعادن.

(٤) القونس: بيضة الخوذة.

(٥) كوكبة السماء: يريد بها الزهرة.

(٦) الشكة: السلاح الكامل. كانت على هكطور شكة آخيل التي ألبسها فطرقل، فلم يكن من سبيل لاختراقها بضرب وطعن؛ ولهذا تشوف آخيل وأحرق ليرى له منفذاً بجسم هكطور يطعنه به.

لِيُبْصِرَ مَنْفِذاً فِيهِ يُوارِي حَدَّ صَعْدَتِهِ؟
وَهَلْ تَمْضِي النِّصَالُ بِعُدَّةٍ فَطُرْقُلُ كَرَّ بِهَا
وَمَا هِيَ قَطُّ غَيْرَ سِلاحِ آخِيلٍ وَلأَمَتِهِ.
فَأَبْصَرَ بَعْدَ حِينٍ نَحْرَهُ بَرَزَتْ مَفَاصِلُهُ،
فَبَيْنَ الجِيدِ وَالْكَتِفَيْنِ بَادَرَهُ بِطَعْنَتِهِ
فَغَاصَ سِنَانُهُ فِي مَخْرَجِ الأَرْوَاحِ مُنْتَصِبَا...

٤ ـ هل تصح نسبة الشعر العربي القديم؟

شك سليمان البستاني بهذه النسبة. وقال بأن الشعر العربي في جاهليته لا يمتد به الزمن لأكثر من مئة سنة قبل ظهور الرسالة الاسلامية. ومن المرجّح أن مثل هذا الشعر الذي روي لم يكن إلا من قبيل اكتمال الرواية أو اتمام الحديث عن بعده الاجتماعي الذي كان يمثله في ما قبل التاريخ. وما قيل عن زهير والمهلهل من شعر قد تصدق نسبته وتبقى قريبة من الذهن. إنما كيف يقبل الذهن تصديق نسبة الشعر الذي روي على لسان قبائل بادت ولم يعرف لها أثر؟ فالاسناد عنها ضعيف والدليل على ذلك ما نسب من أبيات لشاعر يدعى «لمهد الكاهنة». ويصر البستاني على رأي استنتجه منكراً قول من قال عن العرب أنهم ما قالوا الشعر قبل القرن الخامس الميلادي. انه قول باطل والشعر ما ولد في حقبة قصيرة بل ولد مع ولاده الشعوب ومنها العرب ثم تطور مع تطورها. ولكن البستاني ينكر وصول هذا الشعر لأن تاريخه قد طمس ولم يبلّغ عنه شيء. والشعر الذي في متناول ابحاثنا ليس إلاّ نتاج المرحلة النهائية من الجاهلية.

وقد يكون طه حسين عندما بنى آراءه المشابهة للبستاني ـ من المرجح ـ أنه استند على آراء البستاني ومن حاولوا في مثل هذه الموضوعات قبله.

٥ ـ مقارنة بين اللغتين القديمتين لدى العرب واليونان

إن اللغة أيّا كانت كائن حي تولد كضرورة موضوعية لقضاء حاجة ضرورية. تنمو مع نمو الانسان وتتطور مع تطوره، فمنها ما يسقط ليصبح معجمياً تراثياً لأن الضرورة انتفت حاجتها لعدم الاستعمال مع تكرار الزمن، ومنها ما تستمر الافادة منه ليعيش مع الانسان على الدوام.

هكذا فكر البستاني لتطوراللغة كتطور الأحياء من البشر. وإن صحت المقولة فانها أكثر ما تنطبق على واقع اللغة العربية التي تمثل الاستمرارية بكل ديمومتها منذ ما كانت عليه في زمن قريش حتى اليوم. بينما نلحظ مثل هذا التواصل قد ينعدم في العديد من اللغات العالمية. لأن الانقطاع ما بين قديمها وحديثها يمثّل الدور المبتور لولادة جديدة، من رحم جديد.

فاللغة اليونانية ذاتها اليوم ليست على علاقة باللغة التي كتبت بها الياذة هوميروس إذ لا يفهم أي صلة تجمع بين لغتها القديمة ولغتها الحديثة*. وقد تناول هذه المسألة سليمان البستاني لأمرين هامين: الأمر الأول لإقدامه على ترجمة الالياذة بلغتها الأصلية، والأمر الثاني ليقارنها باللغة العربية القديمة التي تماثلها في التأريخ. أما الافادة من عمله فمن المرجح أنها كانت ظاهرة علمية عميقة الأغوار قصد من خلالها ترتيب عمله على واقع اللهجة التي تمكنه من الوقوف على صدق وأمانة تعريبه في أدائه النظمي. لهذا نجده يبحث عن تطور اللغة اليونانية وبلوغها حداثتها. ويقارنها باللغة العربية ليجد الفرق يختلف تماماً. إذ أنها لم تنقطع يوماً عن تواصلها فمنذ

(*) مقابلة شخصية أجريتها في آثينا صيف ١٩٨٠ مع الدكتورة ل. نيكولاوس غانيتس أستاذة اللغات القديمة في جامعة أثينا.

ما كانت لغة قريش في الجاهلية، تابعت مع الزمن استمراريتها مع بعض التبديل بناء لظروف الاستعمال والتجديد. وهذا ما دفع البستاني الى التمايز ما بين اللغات العامية المحكية صاحبة اللهجات المختلفة لدى كل الشعوب ومنها العرب بينما اللغة العربية تتقارب لهجاتها كثيراً. أما لغتها المكتوبة فهي دون أي فارق من محيط العرب الى خليجهم. ثم يصل الى استنتاج بيّن على أن اللغة العربية أطول اللغات الحية عمراً. وأقدمها عهداً. ومثل هذا الموقف يعيده الى فضل القرآن الذي لم يكتب باللغات الأجنبية كحظٍ لها لتحافظ على أصالتها التي ألّفت بها المؤلفات القيّمة القديمة.

ويضيف انعام الجندي عامل الاشتقاق كأمر هام في تواصل اللغة العربية وبقائها على أسسها. وقد نسي البستاني مثل هذا الأمر أو سها عن باله ذكره. أما الاشتقاق في اللغة فمصدر تبعث منه صور الأشياء وأصواتها من خلال تصور العربي لمثل هذه الصور. وهذا شأن قد يختلف عنه في اللغات الأخرى[1].

٦ ـ مراحل الشعر العربي وطبقات شعرائه:

من هاجس نقدي شاء تقسيم الشعراء العرب الى طبقات عبر مراحل متفاوتة. هكذا سلك البستاني هذا المنهج على غرار نقاد العصر العباسي ومن جاء بعدهم والذين قسموا الشعراء الى طبقات: الجاهليون، المخضرمون، المولدون وطبقة المحدثين.

والجاهلية برأي البستاني لا تمثل الجهل؛ بل تمثل جهل الدين وعبادة الأصنام. فقد وجد في شعرها كل بساطة ونقاوة حسيّة ليعيدها عن التكلف.

---

(١) راجع انعام الجندي: مصدر سابق نفسه ص ١٥٧.

والشعراء في الجاهلية نظموا شعرهم في شتى ضروب النظم. وكانوا في شعرهم أقرب إلى ما كان عليه نسق شعر هوميروس. إذ أن شعرهم في الفخر والحماسة والحكمة جاء أفضل وأرّق من شعر المتأخرين. والشعر الجاهلي يمثل الطبقة الأولى.

بينما يرى في شعراء الطبقة الثانية من شعر المخضرمين حتى شعراء العصر الأموي. وشعر حسان والفرزدق والأخطل بقي حاملاً نفحة المحافظة على التراث. ليربط الشعر فوق جسر ما بين الجاهلية والعصر العباسي. لقد حمل هؤلاء - برأيه - ملامح البداية والنهاية لواقع آثر اتجاهه التطور الحضاري وكان من أبرز هؤلاء بشّار في الشعر وابن المقفع في النثر.

وإذ بالعصر العباسي يحمل فيه الشعراء طبقة ثالثة ليكون شعرهم مرحلة التوليد والتجديد. فيه صور نابضة عن واقع اجتماعي وسياسي وعلمي يكتب للفقر والحرمان كما يكتب البعض للقصور والغلمان. وفي هذا المحور يدخل البستاني في اطار دراسة معمقة لدلالة هذا الشعر وسماته وخصائصه بين المبنى والمعنى. فيبرز من فحوله البحتري وابن الرومي وأبو العتاهية وأبو نؤاس حتى يرى الشعراء المولدين في ابداعهم وتجاوزهم أو تجاريبهم التجديدية في الأوزان التي جاءت عبر محاولاتهم التي وضعوها في الموشح والدوبيت والمواليا والقوما ضرباً من تجريب الشعر العربي لأي مدى يقدر الوصول الى وضعه في اطار الحداثة أو التحديث. وعند هذا الحد يتوقف الشعر العربي دون أن يحرز أي تقدّم في عصور الانحطاط التي شكلت فيها مرحلة رابعة من طبقاته. فالشعر آنذاك بقي يجتر نفسه ويقلد السابقين ليتلهى بفراغه اللفظي.

لقد كانت دراسة البستاني لهذا الجانب هامة ومعمقة لم يترك لها جانباً إلا وبحث فيه من أساليب وخصائص، مبنى ومعنى، حتى تحقق من القيمة الفنية لينتقل بعدها الى عامل الزمن وظروف البيئة وما شابه ذلك واضعاً كل شيء مع شواهده بدلالات وبراهين.

وبعد هذا ينتقل الى تحديد الملاحم مبنى ومعنى ـ وهذا ما أشرنا اليه سابقاً، لدى حديثنا عن فن الملحمة. ثم نراه يعلق بدراسة مركزه على أنواع الشعر الغربي. لقد لاحظ البستاني أن الغربيين يحصرون شعرم في بابين: الشعر القصصي أو الملحمي ـ حسب رأيه ـ والشعر الغنائي أو الموسيقي. بينما الشعر العربي ينقسم إلى مدح وهجاء ورثاء وغزل. . . وهنا لا يتسع لنا المجال للدخول في بحثه مفصلاً إنما ما يلفت الانتباه للتقسيم الذي ارتأه في تمييزه ما بين الشعر الملحمي أو القصصي والشعر الموسيقي أو الغنائي عند الغربيين والعرب. فيرى أن سِفْر أيوب وجزء من التوراة يشكل بحد ذاته شعراً قصصياً بينما نشيد الانشاد يشكل شعراً موسيقياً غنائياً. وكذلك فان الغربيين قد ألحقوا بالنوعين المذكورين شعر الدراما الذي أطلقوا عليه اسم الشعرالتمثيلي. بينما نجد البستاني لم يأت على ذكر المذاهب الأدبية التي كانت سائدة في أوروبا في زمانه كالكلاسيكية والرومنطيقية والواقعية والبرناسية والرمزية والوجودية والسريالية وسواها إنها أنواع فاتت بحثه نقداً وتحليلاً!

ولكي يصل في بحثه الى السيرة عن ملاحم العرب، يبدأ أولاً بتحديد معالم هذا البحث في دراسة ملاحم الأعاجم. فيرى نوعية الشعر بالنسبة لظهورها في التاريخ مع الانسان والحضارة. وبرأيه أن الشعر الغنائي كان أسبق من الملاحم الى الظهور. لأن اكتمال الثقافة الانسانية كانت بحاجة لزمن تظافرت فيه عوامل الانتقال الى نوعية جديدة هي الشعر الملحمي ثم كانت له نقلة أرقى مثل فيه الشعر الروائي الدور الأرقى. إن مثل هذا التطور الجدلي يلزمه حضور زمني له علاقة بواقع المجتمع وأخلاق البشر وأحوالهم البنيوية ودرجة علاقتهم بالخالق والمخلوق أو بمادة هذا الوجود. وعلى هذا الأساس وجدت بين الأمم درجات متفاوتة في الحضارة لما كان في كل أمة « نوابغ الشعر القصصي يبسطون أحوالها ويجيدون الرسم بنافذ الكلام بما يفوق إجادته بقلم الرسام ».

إذ أن الرقي قد لا يكون شرطاً حاسماً لقيام الملاحم. بل إن هذه

الميزة قد تكون قبولاً نفسياً الى جانب الاتجاه الفكري لنظم الشعر الملحمي. من هنا نجد أن بعض الشعوب كان عندها ملاحم كالهند واليونان والرومان والألمان والفرس والافرنسيين بعد مجيء الاسلام. وبقي العرب خارج هذا المناخ الفني، تلك هي مسألة تحتاج لبحث خاص ـ بعدما ضاق مجاله ههنا.

البستاني يبحث في التاريخ العربي
عن فن الملحمة

إذا كان الشعر قيمة اجتماعية وبرهاناً عن رقي حضاري وسمو في الفن، فالملحمة من جملة هذا الشعر ونوعيته. لأن البستاني دأب وبكل حرارة ليجد منفذاً يعبر منه النور نحو هذا النوع عند العرب.

كان همه الدائم أن يجد عند العرب انتاجاً شعرياً حضارياً يوازي الانتاج اليوناني أو الفارسي على الأقرب. كما كان يبحث أن يجد النوعية الفنية الأرفع من مستوى الفن الغنائي الذي يعتبر المرحلة البدائية في الشعر عند حضارة الشعوب، كقيمة فنية وإذ به يقول بعد استنتاجاته أن « الشائع عن العرب بين الافرنج أنهم لم يضربوا الا على وتر الشعر الموسيقي، ولم يتخطوا في النظم إلى ما وراء القصائد والأغاني ».

إذن ها هو البستاني يعطينا الجواب سريعاً على أن المرحلة التي كتبت فيها الأشعار القصصية أو الملحمية تعتبر أرقى قيمة وأسمى مقاماً فنياً من الغنائية أو الموسيقية. وكمحصّل عقلي وجد فيه القناعة عندما كتب في مقدمته عن فن الملاحم عند العرب يقول: « إذا قلنا أن العرب نظموا الملاحم فلسنا بزاعمين أن في لغتهم شيئاً يماثل الياذة هوميروس، وشهنامة الفردوسي، وفردوس ملتن بالشعر الحي ».

وكانت قناعته في البحث عن الملاحم العربية ما ضاع منهم من شعر في سفر أيوب قبل أن يصبح عبرياً ويفقد أصله العربي والبحث في الأصل لا في المنقول وإذ به أمام باب موصد في هذا السفر الملحمي الضائع؛ لأن البستاني يعتقد أن سفر أيوب عربياً وليس عبرانياً.

أما في الشعر العربي الموجود، فقد بحث ليبدأ من الجاهلية العربية ويضعها في ميزانه أمام الجاهلية اليونانية؛ فيخرج بنتيجة التشابه بدلائل يظهرها كمؤشر حسّي. وعلى سبيل المثال كان « القيان » لشعراء اليونان مصدر الالهام في شعرهم بينما كانت الجنيات أو الشياطين تأتي من وادي عبقر لتلقن الشعراء العرب في شعرهم وتلهمهم هذا الشعر.

كما يجمع بين مثل هذه المظاهر ملوك وقبائل وعادات؛ تتخاصم وتتوافق لأخذ الثأر ومحو العار. وهنا يقف أمام حرب البسوس، وداحس والغبراء اللتين كادتا إثر القتال الضاري في زمن طويل أن تمحو الواحدة الأخرى من الوجود. هكذا تتماثل الصورة تماماً في حرب طروادة وحصارها عند اليونان. إذ أن الملامح الملحمية في هاتين الظاهرتين العربيتين تركت لدى البستاني قناعة أخرى أن يأخذ منهما موقفاً يستحق لما فيهما من نواة وحياة.

وقد وجد أيضاً في أكثر من ملمح استند على دلالته ليقارنه بملمح يوناني فيه قيمة فنية ملحمية كيوم النسار، ويوم الجفار يتغنّى بها الشعراء العرب كما تغنى هوميروس في ملحمته كيوم القناطر، والايتول، والكوريت. إذا كان هذا التشابه في حيّز المكان والزمان يبقى التشابه القائم بين الشخصيات والأبطال، والقصص.

إن كان آخيل بطل اليونان فعنترة بطل العرب في خوارقه ووهج سمعته بين أحياء العرب. وإذا كانت النسوة عند اليونان مثار الحماس وباعث النخوة نحو القتال فإنهن نفس المستوى عند العرب لما يمثلن من قيمة انسانية وكرامة وحرمة وعمل.

أما على صعيد العادات والمظاهر الحضارية فهناك تشابه في الملابس والفخامة والرياش وأساليب العيش وطرق الحياة في كرم الضيافة والسبي والاسترقاق وتبادل الأسرى واخلاء السبيل والاحسان وما شابه ذلك.

من هذه الجوامع في تشابهها حاول البستاني اعطاء الصفة الملحمية لبعض الجوانب الهامة من الشعر الجاهلي سواء في ما تم ذكره أو جوانب يمكن ذكرها مجدداً على اعتبار أنه لم يدقق في تحليلها واستقراء مدلولها الحركي. فأيام العرب ووثنيتهم وأساطيرهم وخرافاتهم تلتقي مع جوانب من مثيلاتها عند اليونان ثم لا تلبث أن تفترق.

عند العرب أيام الحرب لا تطول وان طالت فهي لأيام معدودة فيها لقاء آخر بينها عند اليونان تستمر؛ عند العرب يبقى البطل حياً في واقعهم لا يموت، رغم كل خوارقه بينما البطل اليوناني اسطوري خارق الأعمال يموت كما مات هكتور، بعد مواجهته بشجاعة ومقدرة حربية مميزة مع خصمه آخيل.

والفرق الآخر بين مقام البطل في الملحمة اليونانية تتدخل الالهة لتقرر مصيره في النصر حيناً وفي الإخفاق أحياناً. أما البطل الجاهلي فيبقى سيد موقفه وقدرته؛ هو يصنع المصير ويقرره بيده.

مثل هذه وسواها من أضواء تستطيع الكشف عن حقيقة الدلالة الملحمية في بحث البستاني الذي تناوله بجدارة وتأنٍ، في جاهلية شعبين وجد في طياتها أكثر من نقطة التقاء وعكساً لها. وعلى أية حال قال: «وكل ما يرى من الشبه بين أحوالهم وأحوال قدماء اليونان، إنما هو من المظاهر التي ألّفت بينها طرق المعيشة الجاهلية».

وإذ به يخرج من دراسته عن جاهلية العرب بقناعة تحمل رؤية عن شعرائها على أنهم ظلّوا في معظم شعرهم ذي الطابع الغنائي. هذا لا يعني انعدام الملامح الملحمية عند البعض وخاصة في شعر كليب وجساس والمهلهل؛ وإذ بشعر هؤلاء أشبه بالتمثيل لما فيه من حديث عن ذات الشاعر وبلسانه. ويعيد البستاني عدمية الملحمة لظروف حياتية ودينية وتقاليد ونفسية

عربية لم تتح للشاعر العربي أن يتجاوز أفقه الفني لاطار أرفع رتبة وأسمى.

ثم نراه ينتقل ليبحث عن مصادر أخرى لهذا الفن في حيّز آخر من الشعر العربي، - وأعني - شعر المولدين. إن ملاحظة البستاني هنا تلتفت الى أكثر من موضوع كان بامكان هؤلاء الشعراء لو تنبهوا له لاستطاعوا بناء ملحمة منه. ففي القرآن مثلاً أكثر من قصة، والمجال رحب لاستخراجها في أطار فني ملحمي. وبرأيه من أفضل القصص خصوبة قصة يوسف، ومريم. أما على صعيد آخر فهناك فن المقامات - برأيه - لولا السجع فيه لكان بامكانه أن يتحوّل الى ملحمة. وهنا لن نفتح مجالاً للمناقشة حول مصداقية هذه النظرة أو نفيها لأن الموضوع لا يعنينا بمقدار ما تعنينا منهجية البستاني في اطارها النهضوي العلمي والنقدي كباحث عن كنوز فنية في الأدب يصح أن تكون نهضة تجديدية لو تسنى لها المناخ الفكري والتوجيه الحكيم.

كما ينتقل الى سيرة عنترة التي جعل منها ملحمة مرتكزاً على شخصية عنترة والخوارق التي نسجت حول شخصيته وأعماله وبطولته وشجاعته في المعارك التي خاضها. علماً بأن عدداً من النقّاد وجدوا في مثل هذا التداخل الموضوعي عملاً خاطئاً لا ينطبق على واقع بجوهره. فمنهم من قال إن قصة عنترة ما هي الا سيرة «وضعت لهدف سياسي هو إلهاء الشعب عن السياسة في العهد العثماني»[1]. بينما يجدها أو وجدها آخرون بأنها مجرد أدب شعبي فيه هموم وهواجس ينفذها البطل لأنها تشكل في رأي الناس اثارة للاهتمام وهنا بطبيعة الحال سوف نجد أنفسنا أمام خوارق ومبالغات لا يقبل بها العربي رغم ما تحمل في مدلولاتها أكثر من صورة تعيد الشرق تارة والكرم طوراً وتحمي العرض والمقدسات حيناً وترجع بالانسان الى الأصالة أحياناً. وقد جاءت في

---

(١) راجع المرجع السابق نفسه ص ١٦٩.

زمن تظافرت فيه روح التسلّط على شعب أنهكه الحكم الأوتوقراطي العثماني بأبشع ممارساته فكبّد الشعب العربي منازع الذل والهوان والضعف والانحلال والجهل والاستسلام. وإذ بسيرة عنترة تشكل في مضامينها اتجاهات متعددة منها ما ينحو قومياً ومنها ما يبعث في النفوس اعادة الحماس من أجل بث الثورة عن طريق الحرارة الباقية في ضمائر العرب، فلعلها توقظ قلوباً طال سباتها وتعيد ذكريات كان لها أمجادها في التاريخ العربي.

أما كيف كانت السيرة من حيث قيمتها الفنية كعلاقة شعرية في اطار موضوعي ملحمي كذلك! فكانت آراء تؤيد وأخرى تعارض وهو أمر ضروري لما فيه دليل العافية في اقامة محكمة النقد النزيهة في الأدب.

وما انتهي البستاني من معالجته هذه حتى نراه يطرق موضوعاً جديداً يدخله في اطار وطيد الصلة بعمله الملحمي وهو مقارنة عملية ما بين اللغة العربية واللغة اليونانية. إن عمله هذا لن يقل شأناً عن أعماله التي يبحثها لأن الأمر جدير بالاهتمام وهو الرجل المثقف المبصر واللغوي المتمكن من اللغتين، علماً ودراسة . خرج البستاني بمعادلات ثمينة قيم من خلالها اللغة العربية بكل صورها ومجازاتها ومفرداتها وأساليبها وتراكيبها وجملها على أنها اللغة الحية لأنها قائمة على الاشتقاق. وهذه اللغة تشكل تراثاً للانسان العربي عليه أن يفخر بها لأنه إذا صانها وطوّرها جعل منها كنزه الدائم والعربي لا حياة له بمعزل عن لغته فحياته بحياتها تجمد إذا جمد وتتطور اذا تطور.

إن تجربة سليمان البستاني تشكل عملاً رائداً تجاوز فيه ذلك الركود الذي اجتازه العربي في قرون الانحطاط ليرى رجالاً نبهاء أمثال البستاني يريدون ايقاظه من سباته والنهوض به وباللغة لبلوغ الغاية التي أرادها كباحث ومفكر رأى العالم ينعم برياضه بينما قومه غارق في ضحاضيح التخلّف. وإذ برأيه حول ملاحم الجاهليين خروج من دوامة التساؤل فيقول:

« ليس في وقائع عَرَبِ الجاهلية وأيّامهم ما يُضاهي[1] خطوات وقائع الحرب الطروادية. ولكنّ تلك الوقائع لا تخلو بنفسها من شأن نسبي مذكور. فلا بدّ إذاً من اتخاذ أحدها مثلاً للمقابلة. وإن أوّل ما يستلفت الأنظار حرب البسوس.

تلك حربُ تناقلَ العربُ أخبارها وتناشدُوا شعرها على ممرّ القرون حتى أيّامنا هذه، وصاغوها بقوالِب شتّى لا يصلحُ قالبٌ منها لصوغ الملاحم التامة كالإلياذة. ومع هذا فإنَّ جميع ما قيل فيها من الكلام المنظوم أقرب نسبةً إلى الشعر القصصيّ منه إلى الموسيقى فكلُّ قصيدة منها قطعة من ملحمة، ولكنَّ تلك القطع غير ملتئمة لفقدان اللُّحمة بينها، فهي كالحجارة المنحوتة قد أُحكمت صنعتها وبقيت ملقاةً في أرضها غير مرصوصة بالبناء، ثم إذا نظرت الى أشهر الرجال والنِّساء فيها، رأيتَهم جميعهم شعراء، فكُلَيْب يقول الشعر، ومثله زوجَتُه جليلة وأخوه مهلهل. وكذلك مُرَّة شاعر، وابنه جَسَّاس شاعر، وكل ذي شأن في القصَّة من غريب وقريب شاعر، كالحارث بن عبّاد، وجحدر ابن ضبيعة، فمجموع شعرهم أشبه من هذا الوجه بالشعر التمثيلي لأنَّ لكلِّ حادثة شاعراً ينطق بها بخلاف نهج شعر الملاحم كالالياذة، إذ ترى هوميروس فيها ينطق بلسان الجميع.

وقد يخال الباحث في هذا التقارب، ثم ذلك التباعد بين منظوم الجاهليّتين، إنه ربما كانت قصّة حرب البسوس ملحمة في أصلها ففقدت منها أجزاء أدّت الى تفرّق ما بقي. ولكنه يتّضح لدى الامعان أن ذلك لم يكن، وان العرب في الجاهلية لم ينظّموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى، مع توقّد القرائح وتوفر مُعدّات الفصاحة في اللغة، لأن ذلك النسق في النظم لم يكن في طبعهم. فلم يتخطّوا[2] إلى ما وراء الطبيعة. وكانوا، مع عبادة الأصنام،

---

(١) يضاهي: يشابه.

(٢) تخطى: تجاوز.

يميلون الى التوحيد، وكان التسليم للأحكام العلويّة من سننهم قبل الاسلام، فلم يوغلوا[1] في التخيّلات الشعريّة الى النظر في أحوال الآلهة، وما يترتّب على ذلك من تفرّع البحث الواحد إلى أبحاث متعدِّدة، على ما هو شأن الأمم الآرية[2]. وكل ما يرى من الشبه بين أحوالهم وأحوال قدماء اليونان إنما هو من المظاهر التي ألّفت بينها طرق المعيشة الجاهليّة. وإذا نظرت الى حالة اليونان بما كانت عليه، مع تلك الخشونة، من الانتظام والدُّربة رأيت أنهم كانوا أيّام حرب طروادة أقرب شبهاً بالعرب في أيّام الخلفاء الراشدين. ثم كانوا في أيام هوميروس، أي في زمن نظم الالياذة، قد بلغوا من الحضارة مبلغاً لم يكن للعرب في جاهليّتهم منه الا النّزر اليسير. فلم يسع أبناءَ الجاهليّة أن يتجاوزوا بنظمهم أحوال فطرتهم وطرق معاشهم، فكانوا ينتقلون بالشعر من باب إلى آخر انتقالهم من حيّ الى حيّ يجيدون في كل ما يقولون، ولكنهم لا يطيلون المقام، فلا يشيدون المنازل الفسيحة المشيدة الأركان.

وليس من اللازم أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد. بل ربما كان هذا التّباين من الأسباب المؤدِّية إلى ابراز أنواع الجمال كافّة على اختلاف صوره وأشكاله. فالشاعر القصصيّ من اليونان وخلفائهم كان إذا قصّ حادثة، رواها كلّها شعراً. وأما الشاعر العربي فينشد الشعر حيث يحسن وقعه، وأكثر ما يكون ذلك في الوصف والخطاب والجواب، ويقول الباقي نثراً. وفي هذه الطريقة نوع من التفكيه المأنوس. وهي طريقة شعراء البادية حتى يومنا. . . »[3].

---

(١) أوغل في الشيء: أبعد.
(٢) الأمم الآرية هي سكان الهند وآسيا الغربية وأوروبا.
(٣) من المقدمة.

الفَصْـلُ الثَـامِنْ

فن الملاحم عند الأكاديين/ البابليين
ملحمة جلجامش

ملحمة جاجامش

لم تشر الدلائل قبل عام ١٩٥٠ عن وجود أي أثر لفن الملاحم عند الأكاديين /البابليين. لكن التنقيبات الأثرية التي كشفت عن مخطوطة تثبت مقام الأكاديين في الحضارة. وإذ بها ملحمة هامة عمّقت الأصول في معرفة تاريخ بلاد ما بين النهرين وكشفت عن أسرار ماضيهم العريق. لقد انجلى بعد هذا أي سرّ كان يعتمده علماء الآثار والتاريخ حول تكهنات كانت تبعد أو تقترب من الحقيقة.

إن هذه الملحمة دلت على أنها كتبت في عصور متقدمة من التاريخ البشري. عززت المعارف وأوضحت المعالم عن حياة شعب كان يقيم فوق أرض العراق ما قبل تاريخنا بآلاف السنين. والتاريخ الذي يدل على تقويمها (٢٣٠٠ ـ ٢١٠٠ ق.م) يسبق تاريخ الحضارة اليونانية بما لا يقل عن ١٥٠٠ سنة تقريباً.

وبعد التدقيق في رموز المخطوطة الأكادية؛ ولحظ محتواها، وتحليل مضمونها بعد ترجمتها وجدت تحت عنوان « عن الذي رأى كل شيء » وتقول:

«يرى كل شيء يرى تخوم الدنيا
حكيم عليم يعرف كل شيء
يخترق حالك الظلام بثاقب نظره
يدرك الأسرار، يعرف ما يخفى على الناس
بنى أسوار أوروك، هيكلها المقدس
بنى أسواراً عجيبة لم يبن مثلها الناس
هيكلاً لأنو ـ كبير الآلهة ـ هيكلاً لعشتار
الآلهة العظيمة خلقت جلجامش كأعجوبة»...

ملحمة جلجامش

عاصرت ملحمة جلجامش أقدم الحضارات في التاريخ الانساني؛ حتى كانت لها صورة. تعود ولادتها الى ٢٣٠٠ ـ ٢١٠٠ ق.م. انها تراث فني راقٍ يحكي طفولة الشعب الأكادي/ البابلي؛ ويكشف عن أسرار حضارته المخبوءة التي طواها تباعد الزمن في بلاد ما بين النهرين.

ظهرت هذه الملحمة الى النور في منتصف القرن العشرين إثر بحث عن مزيد من الآثار القديمة في جنوب العراق. فوجدت تحت عنوانها المذكور أعلاه وباسم جلجامش.

من هو جلجامش؟

كان في أوروك[١] ملك عنده ولد يدعى جلجامش، وتدعى أمه الالهة

(١) أوروك: بلدة في العراق تقع في شمال مدينة البصرة وتعرف اليوم بالوركاء.

نينسون. كان جلجامش بطاشاً ظالماً. لعب دوراً هاماً في تصرفاته القاسية؛ لأنه كان يفتك بكل فتاة يعرفها على علاقة مع حبيب لها. فيفرقها عنه. حتى أنه لم يعف عن بنات الجنود. ضج الناس من تصرفاته في أوروك. فتضرعوا وصلّوا للاله آنو/ كبير الآلهة كي يخلصهم من فحشه. لقد استجاب الاله لتلك التضرعات وطلب من أورورا الهة الخلق أن تبعث رجلاً يقمع جلجامش ويحدُّ من تصرفاته البشعة.

أما جلجامش فقد لعب دوراً بارزاً كبطل يمتلك مؤهلات ألوهية إنسانية. تشير ملامحه لشكل ثلثي إله والثلث الباقي انسان. يمتلك إحدى عشرة ذراعاً تتعلق بصدر عريض لتسعة أشبار:

الآلهة العظيمة خلقت جلجامش كأعجوبة
له إحدى عشرة ذراعاً، عرض صدره تسعة أشبار
الشمس وهبته الحسن والجمال
ثلثاه إله وثلثه الباقي إنسان
أسلحته فتاكة ألقى الرعب في قلوب الناس
بغي وظلم، لم يترك ابناً لأبيه
لكنه راعي أوروك فهو راعينا
لم يترك فتاة لحبيبها ولا إبنةً لجندي
ولا خطيبة لنبيل بغي وظلم فضح البشر
نواحهم أنّاتهم بلغت مسامع الآلهة في السماء

لعل أحداً يقدر أن يحد من وحشيته. تناولت أورورا قبضة من الطين ورمت بها إلى القفرفنبت منها البطل انكيدو.

« نادوا أورورا العظيمة قائلين:
خلقت جلجامش هلا لقيت له غريماً
يصارعه باستمرار فتجد أوروك الراحة والهدوء

غسلت أورورا يديها، أخذت طيناً
رمت بالطين الى القفر، الى البرية
فنبت منه البطل انكيدو.

من هو أنكيدو؟

أنكدو بطل تحرسه الوحوش وتهتم به كثيراً. يرعى العشب مع جماعة الأيائل وفي المساء يرافق القطعان الى حظائرها. صدفة التقاه صياد ذات يوم فأعجب بمنظره. كان انكيدو يساعد الحيوانات على الفرار من وجه الصيادين كما كان يقطع شباكهم المفخّخة، ويردم الحفر التي كانوا يحفرونها... ولدى عودة الصياد الى منزل أبيه قصّ ما شاهد. فأرشد الأب ابنه ثم زوده بنصائح تحثه الذهاب الى جلجامش وهو بدوره يبعث شدّة تكون الكفيلة بابعاد الحيوانات عنه.

سمع الابن نصح أبيه وقصد جلجامش. فلبى طلبه. وسلمه بغياً اسمها شمخت. قطن معها ثلاثة أيام على مناهل المياه. ولما جاء أنكيدو/ الرجل الوحش رأى شمخت في عريها فضمّها الى صدره؛ عندها نفرت منه الوحوش وأبت أن تقترب منه. فكان هذا باعثاً لغضب أنكيدو فوبخ البغي لأنه بات وحيداً غريباً. فأنشدت له البغي:

«أنت جميل يا أنكيدو أنت تشبه الإله
فلماذا مع الوحوش تسرح في الصحراء
تعالى معي الى أوروك المسوّرة
حيث جلجامش المكتمل القوة
ستراه أنت وتحبه كما تحب نفسك
فانهض من الأرض من مرقد الرعايا

قالت ذلك وكان قولها منه مقبولاً
لأن قلبه الحكيم كان يبحث عن صديق ».

بعد هذا الانشاد الحنون استجاب انكيدو لنصيحتها، آنئذٍ شقت البغي رداءها الى قسمين قسم كسا به انكيدو جسده العريان، وآخر غطت به جسمها وسارا باتجاه مائدة الطعام لتعلمه أدب المائدة بين طعام وشراب.

انكيدو والبغي

نسي أنكيدو أين ولد
نسي من هو ومن كان
قالت البغي كلما حدقت فيك يا أنكيدو
بدوت لي كإله
لماذا تؤثر العيش في البرية مع الحيوان
تعال آخذك إلى أورك، الى المعبد المقدس
الى مقام آنو وعشتار
انهض سر معي الى جلجامش
كان لكلام البغي في نفس انكيدو موقع حسن
فشقت البغي رداءها شطرين
بواحد كست جسد العريان
وبالآخر جسدها
وكما تقود الأم طفلها
قادته بيده الى مائدة الرعاة

* * *

قدموا له خبزاً لكنه لا يعرف الخبز
يعرف لبن حيوان البر، يرضع الحليب من حيوان البر
أجال النظر في الخبز، حدق في الشراب
احتار في أمره لم يمد يده
قالت البغي: كل خبزاً يا أنكيدو
الخبز مادة الحياة
إشرب خمراً انها اهل البلاد
فمد يده وأكل خبزاً فشبع
شرب سبع كؤوس من الشراب
فانشرح صدره، برقت أساريره
غسل جسمه بالزيت، صار بشراً
أخذ أسلحة الرعاة ليهاجم الأسد
فيأمن الرعاة شره، ينامون باطمئنان
انه قوي..

* * *

رفع أنكيدو بصره، رأى رجلاً مسرعاً
جيئيني بالرجل، أيتها البغي، أريد أن أراه
أريد أن أعرف اسمه. أين هو ذاهب
جاء الرجل فقال أنكيدو: إلى أين أنت مسرع

- الى دار الندوة، الى السوق الملتقى العام الى أراك، الى جلجامش، الى حيث اجتمع الناس لاختيار العروس.

لقد أدرك أنكيدو، فوعى العقل عنده وبدأ يعمل وفضوله لمعرفة الأشياء ليستوعب دلالاتها. شاهد مرة رجلاً مسرعاً في سيره، فسأله أنكيدو ما الخبر؟ فأجابه الرجل إني قاصد مكاناً يجتمع فيه الناس لاختيار العروس. هو أيضاً

صمم السير الى نفس المكان. وكانت البغي ترافقه في ذهابه.. فوصلا الى أسواق أوروك. وهنالك هلل لقدومه جميع الحاضرين صائحين: «الآلهة أنجبت ولداً مماثلاً لجلجامش».

إن الآلهة زودت هذا الولد الجديد بقدرة تفوق قوة الحيوان البري وبه تسلّح أنكيدو ليقطع الطريق أمام جلجامش صاحب السوابق في خطف العرائس والذي صمم خطف عروس هذا اليوم قبل زفافها الى بعلها.

وصل جلجامش وحاول خطف العروس؛ لكن معركة دارت بينه وبين جموع المحتفلين بالزفاف حتى كانت الحصيلة متعادلة دون أن يفوز بها أحد. وفي مثل هذا الموقف تعانق جلجامش وخصومه. ونينسون اغتنمتها فرصة لتعلن أخوّة جلجامش والولد الجديد (أنكيدو).

وعقب هذه التحولات السريعة فكر جلجامش أن يتخلص من إله الشر /خمبابا/ وقتله. تملك الخوف انكيدو لعواقب وخيمة ستنجم عن هذا العمل. إنه عليم بموطن خمبابا /يقطن في غابة الأرز/... أجل كان احساس جلجامش كافياً ليقول أنكيدو:

«من الذي يقوى على الفرار من الموت؟
أنا أسير أمامك في المقدمة
إذا سقطت ميتاً أخلّد اسمي»

فتحقق ما كان على ريبة منه. وإذ بجلجامش يسقط في معركته مع خمبابا الرهيب. فأمر صانعي الأسلحة أن يصنعوا الفؤوس والسيوف. شرط أن تكون الفؤوس ثقيلة، والسيوف أغمادها من الذهب. ثم خاطب الجموع أمام بوابة أوروك بقوله:

«أنا جلجامش أريد أن أرى الذي تخافونه
الذي ملأ اسمه البلدان
ساقهر غابة الأرز، أقطع أشجارها

فيعلمون أيّما فتى انجبت أوروك
ويسمعون بأخبار بطلها العظيم».

توجه جلجامس وأخوه نحو بوابة الأرز الضخمة. وكان من الصعب اقتحامها. ولكن انكيدو أبى الا أن يحطمها. خمبابا يهرب/يختبىء في كوخه ينتظر قدوم الأخوين لدى مطاردتهما له. حاصر البطلان خمبابا. لكن شراسته كانت في اظهار قوته. نفث من فمه ناراً فاشتعلت الغابة. ولما حاصرت النار جلجامش وأخوه، في هذه اللحظة طلب جلجامش النجدة من إله الريح شمش. قاستدعى الرياح الهها وأطفأ الغابة من الحريق. واستطاع جلجامش من القضاء على خمبابا. حالف النصر جلجامش وغسل شعره ونفض الغبار عنه وخلع ثيابه التي ناضل وقاتل وهو يرتديها ثم ارتدى خلعة الملك ووضع تاجه على رأسه. التقته عشتار وأعجبت به حتى الحب، ثم طلبت منه الزواج بشتى اغراءاتها الأنثوية قائلة:

مركبة من لازورد أعطيك، عجلاتها من ذهب تسرج
شياطين العاصفة بدل البغال، تسكن بيتاً جوّه مضمّخ بأريج
الأرز ما غرّك تلد ثلاثة توائم نعاجك
مركبة من لازورد أعطيك، عجلاتها من ذهب
تسرج شياطين العاصفة بدل البغال
تسكن بيتاً جوّه مضمّخ بأريج الأرز
ماغرّك تلد ثلاثة توائم
نعاجك توأمين
حمارك يفوق البغل قدرة واحتمالاً
لخيولك صيت واسع في سرعة الجري
ثورك وهو تحت النير يفلح كما لا تفلح النيران.

سمعها جلجامش. ولما سكنت نظر اليها وذكّرها بكل عشيق كان لها، رفضها ولم يقبل بعرضها قائلاً:

إصغي اليَّ أقصّ عليك خبر عشاقك
لن تستطيعي أن تنكري صحة الخبر
هذا تموز الشاب الوسيم، زوجك الأمين
أمرت النادبات والنائحات
أن يندبنه ينحن عليه سنة بعد سنة.
وقعت في حب الطائر الشقراق
والطائر الجميل فماذا حدث له
كسرت جناحه، هام في البساتين
ثم ماذا؟؟ أحببت الأسد فحفرت له سبع حفر
أحببت الحصان ولكنك أخضعته للسوط والمهماز
عشقت راعي القطيع، الراعي الذي جمع أكياس الفحم
ليشوي لك الحذاء. فماذا صنعت به؟
مسخته ذئباً تطارده كلاب القطيع.

سمعته والحقد يشحن نفسها. عشتار تنتقم رفضه بكيدها الخبيث. قالت لأبيها الاله آنو أن يفلّت من السماء الثور الوحشي ليصارع جلجامش. حذرها الأب من مغبة هذا الطلب لأن قحطاً سيحدث يصيب الأرض إذا نزل الثور. أجابته: لا تخف إني أختزن من المؤن ما يكفي لاطعام الناس سنوات الجدب بطولها. اقتنع والدها وأنزل الثور من سمائه الى مدينة أوروك. فنفث أنفاسه النارية على سكان المدينة وحل بعد ذلك القحط الذي توقعه الأب. فأصيب جلجامش بدهشة وصدمة. ووقف أمام المصاب مذهولاً. أين هو؟ وأين شعبه؟ ما المصير؟ جلجامش يصارع الثور، فلم يتركه انكيدو في هذه الضيقة فاستعان البطلان حتى انتصرا على الثور.

غضبت عشتار من النتائج المعاكسة لأهوائها، لارادتها في قهر جلجامش. وقضت على أسوار أوروك تصب النار عليها من لعناتها على جلجامش. ثم عادت الى الاله آنو طالبة منه معاقبة جلجامش من جديد. لكن السياج الذي يحميه من الموت هو أنه نصف اله. وهذا ما شفع به وخلصه من الموت. لكن أنكيدو لم ينج منه. فمات.

حزن جلجامش على موت انكيدو. بكاه. وعظم في نفسه الأمر. فرثاه وكان الرثاء مقاطع طويلة من الملحمة. فضاع صوابه؛ حتى هام في البراري يحطمه الحزن ويقول:

أيها الشيوخ اسمعوا
أبكي أنكيدو، أبكيه بكاء الثكلى
أتقلد سلاحي: فأسي قوسي، خنجري، درعي.
سارق لئيم سرق صاحبي حرمني اياه
صاحبي، أخي الأصغر! سرقني اياه الموت
اقتنص البقر الوحشي، اصطاد النمر في السهل
قهر المصاعب، ارتقى الجبال
أمسك الثور بقرنيه، قتله
صرع خمبابا، حارس غابة الأرز
البطل جثة هادمة لا يتحرك
لا يرفع عينيه
قلبه لا ينبض
غطى جلجامش وجه انكيدو
كما تُحْجَبُ العروس وضع غطاء على وجهه
زمجر كالأسد كلبؤة فقدت شبلها
وأمام جثة صاحبة راح يذرع الخطى.

وبعدما قدم مراثيه، وقف جلجامش أمام ظاهرة الموت يسأل ما الموت، وما الحياة. وهنا يشكل التساؤل لغزاً يبحث عن حله بعد مـا حيّره التساؤل.

راح جلجامش يبحث عن سر الخلود، حاول الاله شمش اقناعه بالتخلي عن تساؤله ونسيان الأفكار التي تتعب رأسه بين الحين والآخر. وللوصول الى حل هام على وجهه سيراً دون توقف. فتسلق الجبال ومشى سديم الظلام وكأن الليل طال لبلوغ الغاية والوصول الى الالهة سيدوري التي بدورها سترشده الى مقر الناسك البعيد/ أوتونيشتم.

يصل جلجامش زالناسك في كهفه. قصّ عليه مصاعبه والأهوال التي اعترضت سبيله في حياته. فأجابه الناسك لا تغرنك الحياة بتفاهتها ولؤمها ولا تخدعنك بهارجها ثم ردد شعراً:

«من يبني بيوتاً تدوم الى الأبد
من يقطع عهداً يدوم الى الأبد
الناس يرثون، يقتسمون فأي ارث يدوم الى الأبد
النهر يطوف يسبب الفيضان الحزن
لكن أيطوف النهر الى الأبد
هل تظل تشاهد نور الشمس
لا، يا جلجامش لم يكن الخلود منذ القدم
وما أشبه النائم بالميت
العبد كالسيد، عندما ينتهي الأجل يتساويان.

كان حديث الناسك ممتعاً ومقنعاً، جلجامش سمع قصة الطوفان قال له الناسك تلك هي النبتة العجيبة يا جلجامش إذا شمها الانسان يستطيع أن يحيا حياته الأبدية. ويأمن الخلود الى الأبد. دله الناسك عليها وجلجامش كله شوق للحصول عليها من أجل خلاص أوروك. حملها جلجامش معه وعاد

نحو مدينته المحصنة. وهو في طريقه الطويل، وبعدما اجتاز ثلاثين ميلاً جلس يرتاح على حافة بئر ليبترد بمائها العذب. غافلته أفعى اشتمت رائحة النبتة العجيبة تسللت اليها وسرقتها دون أن يدري جلجامش. تمتعت بها وأعادت شبابها اليها. أما جلجامش فعاد خائباً يرثي مصيره ومصير شعب أوروك بعدما ضاعت جهوده كلها بعد سعي طويل مع الريح.

جلجامش يصف النبتة العجيبة:

قال جلجامش له، لاور شنابي الملاح
هذه النبتة هي نبتة عجيبة
بها يعيد الانسان اليه نسمة الحياة
سآخذها الى أوروك المحصنة
سأدعوها «الانسان يعود الى الشباب في الشيخوخة
وآكلها أنا وشيوخ أوروك
فأعود الى زمن شبابي
بعد عشرين ميلاً تناولا بعض الزاد
بعد ثلاثين ميلاً آخر تهيأ الليل
وإذ رأى جلجامش بئراً مياها باردة
نزل يغتسل بمائها
وشمّت حية عبير النبتة
فطلعت من الماء واختطفتها
وفي طريق عودتها نزعت جلدها القديم
إذ ذاك جلس جلجامش، بكى
دموعه انهمرت على خديه
أخذ يغ أورشنابي الملاح قائلاً:
لمن يا أورشنابي تعبت يداي؟

لمن سفحت دم قلبي؟
هل لحية الأرض فزت بالنعمة
إصعـد يا أورشنابي سر على أسوار أوروك
تفحص قاعدتها السفلى، امتحن لبناتها
أنظر إذا هي كانت من النوع المحروق
وإذا كان الحكماء السبعة وضعوا أساساتها
ثلثها مدينة وثلثها الآخر جنائن
والثلث الباقي حقول، وراءها هيكل عشتار
هذا كله وهيكل عشتار يؤلف أوروك.

من خلال هذا العرض الموجز لهذا الأثر الفني الخالد حاولت الإستئناس به لأنه يمثل تجربة رائدة في فن الملاحم ما قبل اليونان. لكن التأخير في اكتشافه تركه قاصراً عن الشهرة الضاربة لملاحم اليونان.

رغم كل ذلك ما زال الاهتمام يأخذ بوادره لترجمة هذه الملحمة من جديد والوقوف على مسارها الفني وتحليل مضامينها الانسانية السامية. وكون ملحمة جلجامش قيمة حضارية؛ إذا لم تكن أعمق أثراً تكاد تكون بنفس المستوى من القيمة الجمالية لملاحم اليونان وهوميروس بالذات.

إنها ملحمة زاخرة بعطائها الانساني، وقيمها الأخلاقية الرفيعة؛ ومن أبرز هذه القيم تلك الحوافز الانسانية النبيلة التي تتحلّى بها من نضال مصيري من أجل الخير ضد الشر. إن أبطالها يمجدون النضال من أجل الحرية؛ حرية الانسان من الخوف ودفع عملية السمو عند الفرد باهتمام كبير من أجل حياة اجتماعية عادلة. ثم تدعو لتحقيق كل ما هو نبيل... يتمثل في معادلات مرموزة كما في: «كل ما هو شرير نزيحه من هذا العالم»، و«يا صديقي من سقط في المعركة فهو خالد».

ثم تتوجه هذه الملحمة لمعرفة سرّ الموت والحياة.. فتنم هذه فيها عن نظرة صادقة وموقف شجاع:

أولاً: لأنها ترفض المتعة التافهة التي تفتتحها سيدروي /ساقية الخمر/..

ثانياً: ترفض الخضوع والمطلق للآلهة. لهذا يبقى جلجامش بطلاً في خذلانه.

وفي الملحمة عدد لا يستهان به من الرموز الميثولوجية الموحية الى جانب شخصياتها التي تحمل أبعاداً عميقة الأغواز في حدود مضامينها المرموزة. فتقول:

«عن الذي رأى كل شيء
حتى أقاصي العالم
عن الذي عرف البحر
وخبر كل الجبال
عن الذي قهر الأعداء
مع الصديق
هو الذي أدرك الحكمة
والذي نفذ في كل الأشياء
هو الذي كشف المكنون
والذي أبصر عمق الأسرار
هو الذي أنبأنا لأخبار
الأيام السابقة للطوفان
لقد أوغل في السفر البعيد
لكنّه تعثر فعاد
ونقش على نصب حجري
حكايا ما عاناه
ثم شيّد سوراً
ليصون (أوروك).

الفَصْلُ التَاسِع

الفن الملحمي بعد اليونان / في أوروبا

فن الملاحم عند الرومان/ إنياذة فرجيل وسواها

إن هوراس - كما جاء باللغة اللاتينية - كوانتس هوراتيوس Quintus Horatius Flaccus المولود في البندقية عام ٦٥ ق.م/الشاعر الروماني الذائع الصيت. أكد في كتابه «فن الشعر» على أن الرومان هم تلامذة اليونان في فن الملاحم وغيره من الفنون، حتى برأيه أيضاً أن الأدب اليوناني هو المثل الأعلى للابداع الأدبي لهذا وذاك يجب اتباعه لأنه مصدر الالهام. وباقرار هوراس أيضاً أن كبار شعراء الاغريق هم الذين وضعوا الأوزان المختلفة للأنواع المختلفة من الشعر، وهم الذين أبدعوا الأساليب المختلفة - إذن - فمن المستحسن عند هذا الأمر أن يستلهم الشاعر الالياذة والأوديسا فيستخرج من ثناياهما أبطالاً لمسرحياته، وهو يرى أن على الشاعر الروماني أن يدرس النماذج اليونانية ليل نهار[١].

---

(١) Quintus Horatius Flaccus Horace: The Art of Poetry, P. (75 - 85, 86 - 88, 119 - 127

وقد كانت أولى بدايات الشعر الملحمي عند الرومان عندما ترجم الى اللاتينية مهاجر يوناني يدعى لفيوس أندرونيكوس Livius Andronicus الأوديسا وإثرها ظهرت محاولات ابداعية إنما العمل الابداعي الذي قام به فرجيل Virgile غطى على كل الأعمال الباقية عندما نظم ملحمته المشهورة « الانياذة » وبحق تعدّ أعظم ملحمة شعرية عند الرومان؛ ومن خلالها احتل فرجيل أرفع مرتبة بين الرومان تتوازى ومرتبة هوميروس عند اليونان.

لقد كان ظهور الانياذة تلبية لحاجة قومية في عصر اغسطس. هكذا جاءت التعليمات الى الشعراء كدعوة لنظم ملحمة تكون ذا علاقة بأعمال اغسطس وتسجّل في نفس الوقت للرومان أمجادهم كما سجّل هوميروس أمجاد اليونان بشعره. وكان فرجيل صاحب البادرة الناجحة الذي نهض لتحقيق هذه الغاية[١].

من هو فرجيل؟ Virgile

بوبليوس فرجيليوس مارو/ Publius Virgilius Maro المولود عام ٧٠ ق.م. في الآند سابقاً وبيتول اليوم على مقربة من مانتو. إنه الشاعر الروماني المعروف وصاحب ملحمة الانياذة الذائعة الصيت. بدأ نظم الانياذة عام ٣٠ ق.م وهو في الأربعين من عمره وعكف على نظمها بقية عمره الذي قيل أنه امتد بعد ذلك تسعة أعوام أو أحد عشر عاماً.

كيف شرع فرجيل في نظم الانياذة؟ لقد بدأ بوضع مخطط نثري للقصة ثم بعد ئذ شرع في نظم القصيدة شعراً. فعالج في انياذته أقساماً دون أن يتغير في ترتيب معين كما رسم لها مسبقاً. وكان ينظمها بتأنٍ وبطءٍ. لذا فقد

(١) H.J Rose. A Handbook of Latin Literature Methuen and Com? London 1966 P. 274 - 248

أخذ عليه ذلك التضارب الذي وقع في منظومته حيث وجدت أفكار سبق له أن ذكرها في أقسام عالجها. ومما قيل عن روايات ترددت أن الشاعر لم يعش عمله صقلاً نهائياً ولهذا فإنه كان غير راض عنه الى الحد الذي يريده ـ وهو على سرير الموت ـ فأمر باحراقه. ولما لم يُسْتَجَب طلبه وضع في وصيته نصاً يطلب من ناشري أعماله ألا ينشروا بعد موته شيئاً لم يقم هو بنشره(١).

وبعد سنتين من وفاته نشرت الانياذة بناء على ما اقترحه اغسطس مخالفاً وصية فرجيل. لكنّه عيّن إثنين من كبار الأدباء أن يشرفا على طباعتها وألاّ يضيفا الى الانياذة أية زيادة أو حذف ما لم يكتمل. إنما من يقرأ فرجيل في انياذته فإنه يجدها مكتملة بمعالجتها وطريقة احداثها وقصتها. وهذا ما يثبت أن لا أحداً يقدر سوى فرجيل على اكمالها.

الانياذة

وتشتمل على إثنى عشر كتاباً. عدد أبياتها ٩٨٩٦ بيتاً. تبدأ الانياذة من حيث انتهت الالياذة في هزيمة طروادة. حيث تدور أحداث الانياذة حول مغامرات اينياس البطل الطروادي الذي سافر من طروادة في رحلة قذفت به إلى شواطىء أفريقيا فوصل قرطاجة وهنالك أمرته الآلهة أن يتجه إلى صقلية ويزور العالم الآخر. وبعد ذلك يصل إلى شواطىء إيطاليا حيث يضع الأساس الأول للدولة الرومانية وفي هذه الملحمة تصوّره الحالم للدولة الرومانية. إن التشابه الذي وقع في الانياذة شمل بعض الفصول في الإلياذة وأخرى في الأوديسا. فيها مغامرات إينياس في رحلاته المحفوفة بالأخطار وكذلك فيها الحب والحرب وفيها أيضاً وحدة القصة التي تدور حول إينياس وأعماله.

---

(١) المرجع السابق نفسه.

والشهرة التي حققتها الانياذة زادت مع الأيام حتى أصبحت في القرون الوسطى تعتبر كأعظم عمل أدبي. ولكن من الناحية الفنية أن فرجيل مدين لهوميروس بالشيء الكثير لأن المقارنة بين عمل الشاعرين تثبت صحة هذا القول. إنما هوميروس قد يتفوق على فرجيل بأسلوبه الذي كان مسعاه أن يؤثر على السامعين في أعماقهم، بينما الانياذة كان نظمها بعد تطوير الأساليب البلاغية وظهور عدد كبير من الشعراء الذين نظموا الملاحم، فهي من هذه الناحية عمل أدبي بعيد عن البساطة يلتزم الفخامة الأسلوبية ويحرص على اكتمال الشكل وتتجلى فيه روعة الصناعة البيانية بصورة لا تظهر عند هوميروس. ورغم كل ذلك أن فرجيل قد اقتفى هوميروس وأضحى مديناً له ولكن تبقى الفروقات الفنية دلالة ظاهرية وحتى جوهرية بين عمل الشاعرين.

ومما يلفت الانتباه للفروقات بين عمل هوميروس في ملحمتيه وعمل فرجيل في الانياذة كالآتي: هوميروس نظم شعره من أجل مجتمع لم يعرف الأعمال الأدبية سوى الملاحم. والهدف الأساسي عند هوميروس كان من خلال عمله أن يسمع الجمهور لا أن يقرأ أو يدرس بعناية ـ علماً بأن المجتمع اليوناني الذي نظمت له ملاحم هوميروس لم يكن مجتمعاً بدائياً فإنه كان مجتمعاً تغلب عليه البساطة، يضم نبلاء شبيهين برجال الاقطاع في القرون الوسطى.

أما فرجيل الذي عاش في مجتمع يشبه في تعقيده المجتمعات الحديثة، فقد كتب للقراء وكذلك للمستمعين وكان من بين القرّاء أكبر علماء ذلك العصر وكذلك نوع من المجتمع المتعلم. ولم يكن في وسعه أن ينال رضى القرّاء بمجرد رواية قصة، مهما بلغ من البراعة في روايتها. لقد كان من الضروري أن تنطوي روايته للقصة على آلاف من اللمسات الفنية الرقيقة والاشارات اللطيفة، واللفتات التي تذكر بأعمال أصبحت تراثاً أدبياً راسخاً وتلميحات الى معان خفية لا تهبط الى مستوى الرمز واظهار العلم من غير ادعاء. وكان عليه أن يجسد في بطله المثل الأعلى للروماني وأن يشير بلباقة الى ان العناية الالهية

قد اختارت اغسطس قائداً يتحقق في ظله هذا المثل الأعلى[1].

وعلى ما يبدو أن محاولات ناظمي الملاحم كانت قد جاءت فيها بعد بتتابع مستمر؛ لكن هذه المحاولات وإن نجحت لم تقدر أن تطغى بموضوعاتها وابداعها الفني سواء في المعنى أم في المبنى على الملاحم اليونانية وفيها بعد على انياذة فرجيل. لأن الشهرة التي أعطتها ملاحم القدماء لم ينازعها عليها أية شهرة. ففي روما ظهرت ملحمة ماركوس لوكانوس وعنوانها فرساليا Pharsalia وعاش في عهد نيرون ومات عام ٦٥ منتحراً بعد اشتراكه في مؤامرة فاشلة ضد القيصر نيرون.

٢ ـ الفن الملحمي قبل عصر النهضة

قبل أن يحل عصر النهضة في أوروبا ظهرت عدة ملاحم تقتفي أثر الرومان أو اليونان. فكان من أبرزها عند أهل الشمال:

أ ـ ملحمة بيوولف Beowulf وتعتبر أقدم عمل كبير في اللغات الأوروبية الحديثة. ويرجع تاريخها الى القرن السادس الميلادي ومنهم من قال في القرن الثامن الميلادي وناظمها مجهول الهوية وتدور أحداثها ما بين السويد والدانمارك وفيها قصة صراع وبطولة ونبل وقيم خلقية وروحية.

ب ـ وفي القرن الثاني عشر نظم شاعر نمساوي مجهول «نشيد أهل الظلام» الملحمة الألمانية القومية لما فيها من أساطير قديمة للشعب الألماني.

جـ ـ أما ملحمة «أرض كليفا» (Kalevala) التي يعتبرها الفنلنديون ملحمتهم القومية فجمعت في القرن التاسع عشر على يد الشاعر الفنلندي الياس لينرت Elias Lonnort.

---

(١) مصدر سابق نفسه.

د ـ وفي فرنسا نظم في القرون الوسطى « أناشيد المغامرة » Chansons de Geste ـ كما أن أهل الريف كانوا قد نظموا شعر التروبادور Troubadours الغنائي الذي كان حصيلة مؤثرات الشعر العربي في الأندلس على الشعر الأوروبي يومئذ.

هـ ـ وفي القرن الثاني عشر كان من أروع الملاحم الفرنسية التي عرفت بأناشيد المغامرة هو « نشيد رولان » La Chanson de Roland » وتجسّد هذه كلها الحضارة الأوروبية في القرون الوسطى الى جانب ملحمة السيّد ـ Le Cid ـ انها تمثل اساطيرها وتطورها الانساني وأغانيها وعاداتها وتقاليدها فتعكس كل ما أحاط بأوروبا خلال حروبها وفتوحاتها وأمجادها في الحروب الصليبية ومعاركها ضد المسلمين في اسبانيا قبل سقوطها وبعد عودتها الى الحظيرة الأوروبية.

وأكثر من دليل تاريخي يشير عما شهده القرن الثاني عشر من ازدهار كبير في فن الملاحم، ولو اختلفت النوعية الملحمية ما بين أهل الشمال من أوروبا والوسط منها أو الجنوب. لكن القرن الثالث عشر قد لمس ضعفاً /أو تراجعاً في هذا الفن مع نفس هذه الشعوب بالذات، الا أن القرن الرابع عشر الذي شهد منذ مطلعه مولد ملحمة عظيمة باللغة الايطالية هي الكوميديا الالهية لدانتي. وتمثل هذه الملحمة لوناً جديداً في فن الملاحم، فهي ليست من نوع الملاحم الحماسية كالتي سبق ذكرها بل هي عبارة عن قيم انسانسة وسياسية يتداخل في تغير اتجاهها رجال الدين. وقبل عرضنا لملحمة دانتي في الفصل المقبل سنوجز ما تبقّى أمامنا من نوعيات ملحمية خلال هذا العصر بالذات.

و ـ فنري بترارك Petrarque أو Francesco Petrarca ١٣٠٤ ـ ١٣٧٤ كبير أدباء إيطاليا آنئذ ينظم ملحمة باللاتينية بعنوان أفريقيا. ويحكي فيها الصراع بين روما وقرطاجنة.

ز - ثم بوكاتشو الذي حاول في ملحمته Teseida « تسيدا » أن يقلّد فرجيل في عمله. ومثل هؤلاء قد استمدوا موضوعاتهم من الآداب الكلاسيكية القديمة أو من تاريخ اليونان والرومان، مع اقتفائهم ايضاً الشكل والموضوع، والأساليب الأدائية لأجدادهم القدماء. ولا شك أن المؤثرات الملحمية قد انتقلت الى أنواع نثرية من المغامرات التي اصطبغت بالأساطير مثل مجموعة « ملك فرنسا » التي أعدّها وجمعها قصصاً منثوراً أنديرادا بربرينو Andera da Barberino[1]. أو كملحمة « السيد » الاسبانية التي عرفت بنشيد رودريكو الذي اصطبغ هذا العمل بشكل خيالي. على أية حال مهما تنوعت القيمة الفنية والموضوعية لجميع هذه الملاحم؛ سوف يبرز المبدعون من شعرائها ليكون عملهم أكثر فائدة وأوسع معالجة. وبناء على هذا الاختيار سيكون الحديث مفصلاً في الفصل المقبل عن عرض عملين خالدين، أظهر من خلالها دانتي وملتون إعادة الاعتبار لفن الملاحم، بعدما وهنت قواه مع شعراء القرون التي توسطت بين عصر فرجيل والعصر الذي عاشوا فيه. ان النوعية التي قدمها الشعران تعالج موضوعات بارزة أثّرت في مجرى الحياة المعاصرة وحضارتها خلال عصر النهضة الأوروبية الحديثة.

---

(١) T.S. Eliot: Selected Prose. Penguin Book, 1963, P. 94 - 95.

الفصل العاشر

الملاحم في عصر النهضة

لقد شهد القرنان الخامس والسادس عشر اهتماماً ملحوظاً في أوروبا بملاحم اليونان والرومان؛ الى جانب ما أنجز من ترجمات لالياذة وأوديسا هوميروس، ولانياذة فرجيل والفرسائيا لماروكوس لوكانوس الى لغات أوروبية مختلفة[1].

لقد تميّز أدباء عصر النهضة بولعهم الشديد بكتابة الملاحم الكلاسيكية أو تقليدهم إيّاها. فملحمة الشاعر الفرنسي بياردى رونسار Piérre de Ronsard (١٥٢٤ - ١٥٨٥) وعنوانها « « فرنسياد » La Franciade كان قد حاول أن يماثل فيها الانياذة - ويتعذّر علينا عرضها ههنا - ثم حذا الأدباء الايطاليون في تقليد ملاحم العصر الوسيط وكان من أبرز من قلّدوه الشاعر ماتيو ماريا بوياردو (١٤٣٤ - ١٤٩٤) Mattea Maria Boiardo ناظم ملحمة «العاشق » Orlando Innamorato ويليه الشاعر لودوفيكو آريوستو (١٤٤٧ - ١٥٣٣) (Lodovico Ariosto في ملحمته أورلاند الثائر Orlando Furioso ثم ملحمة تحرير ايطاليا من الغوط (Italia Liberata da Gatti) لناظمها الشاعر ترمسّينو Trissino (١٤٧٨ - ١٥٥٠)؛ أما ملحمة تحرير القدس Gerusalemme Liberata للشاعر الايطالي تروكواتو

(١) Gilbert Highet: The Classical Tradition, P. 114 - 116.

تاسّو Troquato Tasso (١٥٤٤ - ١٥٩٥) ويدور موضوعها حول قصة حصار القدس عام ١٠٩٩ بقيادة غودفري دى بويّون.

أما اللون الثالث من ملاحم عصر النهضة فهو لون أوحته حوادث الاكتشافات البحرية كاكتشاف أميركا والطريق الأقصر الى الهند. فغنّى هذا العمل العظيم شعراء ايطاليا واسبانيا والبرتغال لأن معظم المكتشفين والبحّارة ينتمون الى شعوبهم. أما هذه الانجازات الانسانية الرائعة فقد تركت في نفوسهم مآثر الفخر والاعتزاز حتى أثارت قرائحهم. فكان الشاعر البرتغالي لويس دي كامويس قد نظم ملحمة أبناء لوسوس Os Lusiadas ويدور موضوعها حول اكتشاف فاسكو دى غاما الطريق البحري من أوروبا الى الهند. ثم جاءت ملحمة الأروكانا Araucans للشاعر الاسباني ألونسو دى أركيلا Alonso de Ercilla (١٥٣٣ - ١٥٩٤) وتدور أحداثها حول وقائع الحرب التشيلية.

بشكل أو بآخر، لا بد من خلاصة عامة لملاحم عصر النهضة التي تحتاج لمعالجة خاصة - ونكتفي بهذا القدر نظراً لأمر ما - وهذا النوع من الملاحم كان مفرطاً بالاطالة حتى بعضها تجاوز الملاحم الكلاسيكية طولاً. رغم كل ذلك لم تخرج عن مؤثرات الملاحم اليونانية والرومانية بشكل ملحوظ.

أما نظرة النقاد لفن الملاحم فكان - في ذلك العصر - نظرة مهيبة لأنهم اعتبروا هذا الفن أعظم أنواع الشعر على الاطلاق؛ لأنها جاءت بموضوعات منوعة والأسباب وجيهة منها: ان قسماً من هذه الملاحم كان مرتبطاً بالملاحم الكلاسيكية القديمة؛ ومنها ما كان مرتبطاً بالعصور الوسطى؛ وقسم آخر بنى موضوعاته على قصص تراثية دينية؛ أما القسم الباقي فقد اقتبس من أحداث عصره. لكن جميع هذه الأقسام دون استثناء ظلت تدور في فلك الملاحم القديمة أو في وهج تأثيراتها عليها وأخصها ملحمة فرجيل - الانياذة. باستثناء ملحمتين فريدتين لشاعرين/ دانتي وملتون، حاولا تبديل الموضوع فأبدعا فناً وصياغة لنوع جديد من الفن الملحمي الذي أضحى خالداً باسمها مع التاريخ.

الشعر القصصي في الكوميديا الالهية

والفردوس المفقود

دانتي الليغيري Dante Alighieri(١٢٦٥ - ١٣٢١) شاعر إيطاليا العظيم ومبدع الكوميديا الالهية[1]. إنه من خلال هذا العمل التجاوزي أدخل الى الآداب الغربية لوناً جديداً من الشعر الملحمي لم يسبقه اليه أديب في آداب أوروبا. وملحمته تلك تعتبر الأولى من نوعها من حيث مناخها الفكري وقيمتها الانسانية وكأنها تتسم بالفرادة في زمانها وفي الأعصر الكلاسيكية والوسطى.

لكن الآداب الاسلامية كانت قد عرفت مثل هذا اللون الملحمي مع شعراءالصوفية عند الفرس وبالتحديد مع مجد الدين سنائي في «حديقة الحقيقة»، ومع فريد الدين العطّار في «منطق الطير» ومع جلال الدين الرومي في «المثنوي».

أما إذا أجزنا المقارنة ما بين ملاحم القدماء ـ اليونان والرومان ـ وملاحم أهل العصور الوسطى لوجدنا الخلاف قائماً في طرح الموضوعات. فالملحمة الأدبية لا تدور موضوعاتها حول مغامرات الحب والحرب والأسفار الحافلة بالأخطار ولكنها تدور حول الانسان ومشكلاته ومصيره؛ حول فضائله ورذائله

(١) انها الملحمة التي تحدّى بها في عصره سلطة الكنيسة الكاثوليكية/ والبابا بالذات. حمل خوف الموت وموقفه لم يتبدّل، فواجه بالرفض الجريء مواقف رجال الدين وتسلّطهم باسم الدين على شؤون الدنيا.

وقوته وضعفه. وربما كانت عناصر الملحمة القديمة متوفرة في الملحمة الأدبية، لكن بصورة أعم وأشمل - يعني - أكثر انسانية. فالحرب في الملاحم الكلاسيكية يقابلها هنا صراع الانسان مع الأقدار، ومحاولته الانتصار على الخطيئة، وما يقوده اليها من المغريات. إن الملاحم قد تنوعت موضوعاتها؛ وهذا أمر مسلم به. فمنها ما جاء بين حب صوفي ومنها على مغامرات وأسفار وقسم دار حول الانسان ورحلته في الحياة ثم انتقاله الى دنيا أخرى أو عالم آخر. وعند ذلك يكون الانسان في مثل هذه الحال هو البطل. البطل الذي يواجه ويعاني حلو الفصول ومرّها. من هذه الطينة يقدم لنا دانتي في الكوميديا الآلهية التي تقصُّ لنا رحلة الحياة؛ حياة الانسان وما فيها من خير وشر حتى يواجه مصيره النهائي.

دانتي وبواعث الابداع

يعتبر دانتي الأب الروحي والمبدع المجدد للغة الايطالية الحديثة وآدابها؛ وأشهر أبنائها، وعلم من أعلام الشعر العالمي. ولد في فلورانسا، وبلغ فيها أرفع رتبة سياسية بين قادتها. لقد نفي مرغماً عن وطنه لمواقفه التي اتخذها ضد البابوية؛ هذا ما أثّر في أعماق نفسه أكبر الأثر، مما سبب له الحزن والألم وعكّر حياته التي لم تعد تعرف الأمن والاستقرار؛ ورغم كل ذلك لم يتوقف ابداعه الفني بل زاده عطاءً وغنى.

لقد فقد الشاعر أمه وهو بعد في سن الطفولة، ثم فقد أباه في عام ١٢٨٣. ثم لما صار مؤهلاً للحرب اندفع ليشارك في وقائع الحرب والسياسة في مسقط رأسه. وكان من أبرز أحداث حياته:

أولاً: في صباه وقع في حب فتاة تنتمي الى أسرة بورتيناري وتدعى بيا ترتيشي

/ بياتريس - Béatrice التي تزوجت من سيمون باردي وتوفيت في عمر مبكر وهي في الرابعة والعشرين من عمرها عام ١٢٩٠.

ثانياً: لقد انكبّ على دراسة الفلسفة ما بين ١٢٩٠ و١٢٩٥. وكان للفلسفة أثر كبير على شعره الذي نسج أسلوبه على طريقة التروبادور التقليدي؛ وفي الوقت نفسه ضمّنه المحتوى الفلسفي والأخلاقي.

ثالثاً: إن دانتي ندم على فترة العبث واللهو التي سار في ضلالها؛ لأن درجة الوعي التي بلغ تعقّله فيها جعلته يتأسّف على تصرفاته في مرحلة لم يستفد منها علماً ولا انتاجاً.

رابعاً: إن ذيوع شهرته مكّنته أن ينتخب عضواً في مجلس المدينة التي عاش صراعها القائم بين البيض والسود في الحزب الحاكم. فكان منتمياً الى حزب البيض. وكتب عليه أن يتجشّم الأعباء في غمار الأحداث.

فالبابوية التي كانت تطمع في الاستيلاء على مقاليد المدينة، كان البيض معارضين لتلك الأطماع، بينما السود نجحوا في استمالة الباب لخدمة مصالحهم؛ وبهذا لم تنجح مساعي السلام التي فاوض بها أمير فرنسا شارل دي فالوا الذي طلب منه البابا بونيفاتشي الثامن. وسرعان ما انكشف التحيّز من قبل الوسطاء الى جانب حزب السود. وبهذه المناحرة المعلنة، دخل السود المنفيين المدينة وعاثوا فيها الفساد والاعتقال والتنكيل بزعماء البيض. لكن دانتي في هذه الأثناء كان خارج المدينة، فنجا من الاهانة؛ أما حزبه فقد مني بهزيمة فادحة، تركت آثارها المحزنة في نفس الشاعر؛ فتألم لمثل هذا الواقع الذي آلت اليه الظروف بعداً جديداً بعدما وجد تحيّز الكنيسة ضده؛ فاتهمها بالرشوة، والعداوة؛ واجهته بدورها بحكم عاقبته بواسطته ثمناً لمواقفه /فنفي عامين عن فلورانسا؛ يضاف الى ذلك غرامة مالية مقدارها خمسة آلاف فلورين. إنه سجل تاريخ المرحلة عام ١٣٠٢. لكن هذا النفي المؤقت قد تحوّل الى نفي مؤبد فيما بعد. أما دانتي في حال وقع في أيدي خصومه فيتوجب أن يحرق حياً من قبل حكومة فلورانسا[١].

---

(١) راجع تفصيل حياة دانتي في مقدمة لترجمة جحيم دانتي الذي كتبه حسن عثمان ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٥٩.

إن مثل هذه القسوة عمّقت في نفس الشاعر حرجاً آلمه والحرمان من حنان الوطن؛ ترك في نفسه أكبر الأثر. بعدما كان يحلم بعدالة تحقق له مطامحه، إذ بالدهشة تداهمه حتى تملكته وهي تعتبر معادلة جديدة في رؤاه؛ فوجد الشرور السائدة في العالم لم يبرأ منها حتى السلطة الدينية. كما أن هذه السلطة التي تمثل كافة الناس دون استثناء كيف يمكنها أن تتحيّز الى فريق دون آخر من نفس الملة. وهل يحق للكنيسة أن تتمادى في تدخّل شؤون الناس الزمنية؟

إن أموراً كهذه وضعت أكثر من تساؤل إمام فكر الشاعر، فشغلت باله ثم تركته باحثاً عن تفسيرات لها. وقد دفعته مثل هذه التجاوزات لدراسة موسعة للفكر المسيحي بالاضافة لدراسة ثقافة العصور الوسطى.

إن دانتي حتّم عليه الظرف أن يتعمّق في مدارك الدين من جهة ومفاهيم الفلسفة من جهة ثانية ليلم بكل معالم القضايا التي يتعامل معها على أرضية تحتم عليه المواجهة العنيفة والمجابهة على كل الأصعدة.

لقد عاد الى الوراء ليدرس متون الفلسفة وأصولها بعمق. ويبحث في أعمال الشعراء الكلاسيكيين. فاستطاع بعدها أن يجمع ثمار العقول وقد أكسبته هذه التجربة حسّاً صوفياً رققت مشاعره وأرهفت شاعريته المحلقة. ومما يلاحظ أثر ذلك أنه استطاع أن يعكس أعماله بحسب الاتجاه الذي مال اليه ليعبّر بها عن آرائه بحب صوفي. وقد أثبت ذلك في كتابه « الحياة الجديدة » Vita nuova - وقد خص به هذا الكتاب فتاة أحلامه بياتريس أو بياتريشي Béatrice بعد موتها. وكتابه هذا أشبه ما يكون بما نسميه اليوم السيرة الذاتية.

أما نسقه في الكتابة فله أسلوب موسوعي وقد حقق هذا النمط من الكتابة في مؤلفه « الوليمة » - Le Banquet، الذي لم يكتمل. وضمّن هذا الكتاب مفاهيم فلسفية عالجها من منظور تجريبي. وحول مشاكل علمية ولغوية صرف اهتمامه الى مشكلة التعبير اللغوي. وقد جسّده في كتابه « البلاغة العاميّة » De vulgari eloquentia كما شغلت باله مشكلة الحكم

وسيادة السلام والأمن بين الناس، وما يجب أن تكون عليه السلطة الدينية، والسلطة الزمنية وما مصدر السلطتين وما حدودهما. في هذا التفاعل الحدثاني تعامل مع أحداث زمانه بذكاء؛ فشغلت تفكيره تلك الهموم، ولما تولّى هنري السابع عرش الامبراطورية الرومانية المقدسة عام ١٣٠٩ عاد دانتي الى ايطاليا في عام ١٣١٠ وحتى ١٣١٣ كانت آماله أن تحيي هذه الامبراطورية الآمال وتحقق له أحلامه. ومن وحي هذه الأحلام كتب مؤلفه عن الملكية ـ De monarchia ـ لكن موت هنري الملك عام ١٣١٣ خيّب فيه الرجاء وحطّم آماله السياسية التي كان يعلّق عليها كل رجاء.

دانتي في ذروة ابداعه/ الكوميديا الالهية La Divine Comédie

تعدُّ الكوميديا الالهية ـ بحق ـ أخلد أعمال دانتي الأدبية؛ لأنها تعتبر أهم عمل قام بانجازه في مراحل عطائه في حياته الفنية.

تدور موضوعات ملحمته هذه حول الانسان/ حياته/ موقفه في مواجهة العدالة الالهية. أما تاريخ نظمها، فتدور حوله إشكالات زمنية غير متفق عليها. منهم من قال أنه نظمها ما بين سنتيّ ١٣٠٧؛ ١٣١٠؛ ومنهم من قال تمّ نظمها ما بين عامي ١٣١٣، ١٣١٤ وظل يعمل فها إلى ما قبل وفاته بقليل[١].

---

(١) أما مدير متحف دانتي/ المنزل الذي كان يسكنه دانتي في وسط مدينة فلورانسا والذي تحوّل إلى متحف يعرض فيه كل ما كان يستعمله الشاعر بما في ذلك كتبه ومخطوطاته وكتابته للكوميديا بخط يده ـ قال لي خلال زيارتي لهذا الصرح العريق في صيف ١٩٨٣ بأن دانتي نظم ملحمته هذه خلال هربه من ملاحقة السلطة البابوية له ـ يعني في المرحلة التي تتمثل في ١٣٠٧ ـ ١٣١٠.

إذا جاز لنا أن نقارن عمل دانتي بأعمال شعراء سبقوه في نفس هذا الحقل ـ في مضمار الملاحم ـ يمكننا القول دون محاباة، بأن دانتي يأتي في صفوفهم الأولى سابقاً ولاحقاً.

تتلخص الكوميديا الالهية كما جاءت صورها التي تخيلها دانتي بشاعريته الخصبة لتحدثنا عن وهمٍ جسّده حقيقة قام بها عبر رحلته الخيالية الى العالم الآخر، حيث مرّ في الجحيم وشاهد هنالك المعذّبين، ثم دخل الى المطْهَر فوجد فيه التائبين الذين يكفّرون عن خطاياهم، وبعدما تابع رحلته متوجهاً نحو الفردوس ليشاهد في رُباه النعيم الذي يسعد به الصالحون.

دانتي في زيارة الجحيم

تمثل الكوميديا الالهية عملاً فنياً تحدّى به دانتي وفي عصره سلطة الكنيسة الكاثوليكية والبابا بالذات. لقد حمل خوف الموت بموقفه الذي لم يتبدّل، فواجه قرار رجال الدين برفض جريء وهم القيمون على شؤون الدين والدنيا.

كان رفض دانتي إيجابياً لأنه أراد أن يثبت القيمة الفعلية لواقع الفرد /كذات، له حريته في الحياة والمجتمع. أما الدافع لنظم الكوميديا فمنه الوقوف بوجه طغيان سلطة البابا على كل مرافق الحياة وتقرير مصير الناس. فجاءت رمزية هادفة، عبّر من خلالها عن رحلة خيالية قام بها إلى العالم الآخر. والتقى هنالك بفرجيل. ترافق الشاعران في جولة مرت في الجحيم، والمطهر، ثم الجنتين/ الأرضية والسماوية. أما مساحة هذه الملحمة فتبلغ مئة نشيد وزّعها على الشكل التالي: خصّ نشيداً للمقدمة، ثم جزّأ للأقسام الثلاثة من الملحمة ثلاثة وثلاثين نشيداً لكل جزء: الجحيم، المطهر، والجنتان/ الأرضية والسماوية.

وقد صوّر دانتي الجحيم في مكان اختاره له بعيداً عن مكان الله واضعاً إياه في باطن الأرض يجتمع فيه كل من يستحق العذاب والألم لأنه لم يكن في دنياه فاضلاً ولا تقياً ورعاً، ولم يخشَ مشيئة الله في حياته وقسم دانتي الجحيم

إلى تسع دوائر في كل دائرة يسكنها من يستحقها من الناس، وهو على الشكل التالي:

١ - في الدائرة الأولى، التقى دانتي ابن سينا وابن رشد من الفلاسفة، والشعراء والعلماء وهم جميعاً قادة أهل الرأي بين الناس. وقد استحق هؤلاء هذا المقام من الجحيم لأنهم كانوا غير مؤمنين.

٢ - في الدائرة الثانية التقى دانتي أهل الثروات والأغنياء وهم في صراع مع العواصف الهوجاء التي تدور بهم وتنزل بهم العذاب الدائم.

٣ - في هذه الدائرة وجد أهل الجشع الشرهين بين أنياب الوحوش الكاسرة تفترسهم دون رحمة.

٤ - وفي هذه الدائرة وجد البخلاء يدحرجون الصخور.

٥ - أما هنا فوجد أهل الغضب والحقد يمزّق بعضهم بعضاً.

٦ - وهنا التقى المتكبرين يتيهون في خيلائهم.

٧ - وفي هذه الدائرة شاهد المتمردين والجبابرة والسفّاكين.

٨ - في الدائرة الثامنة صادف المتملقين والخونة لأوطانهم.

٩ - وفي الدائرة الأخيرة وجد فيها الشيطان الذي وضعه الله في أبعد مكان ناءٍ عنه.

أما المطهر فهو الصورة التي رسمها لنا دانتي عن ذلك الجبل المرتفع من الأرض؛ يقيم فوقه المذنبون الذين يكفّرون عن سيئاتهم. لكن الفرق بينهم وبين سكان الجحيم توبتهم وهي الكفيلة بإيصال كل روح تنجو من هذا المطهرلتطير باتجاه الجنّة مكان تمجيد الله وتسبيحه.

وأخيراً يعرّج دانتي بعدئذٍ إلى الجنّة الأرضية حيث بيا تريتشي بورتناري حبيبته. يرافقها في جولته ليزور السماوات السبع ذات الكواكب المتحركة. أما

السماء الثامنة ففيها النجوم الثابتة وعرش الله تحيط به تسع دوائر من اللهب تصدح فيها أصوات الملائكة بجوقات تمجّد بترانيمها اسم الله وجلاله.

لقد حققت هذه الرحلة أغراضها بنقد موضوعي سما به دانتي مقارناً بين رجال الدين وممارساتهم على الأرض / وهم وكلاء الله المؤتمنين على مصالح البشر. لكن العدالة التي ائتمنوا عليها لا يطبّقونها كما أوصى بها الله، بل تجري حسب رؤاهم.

ودانتي الذي قبض ثمن انتقاده إياهم حُرِمَ من الدين أولاً ثم حكم عليه حرقاً حياً كان أم ميتاً جزاء تمرده الرافض.

إن رحلة دانتي الى العالم الآخر كانت تفاعلاً ذاتياً ميتافيزيقيا بطريقة حدسية بدّل فيها الصورة عن طريق المجاز الاستعاري عبر محاولة اخترق بها اللاوعي بارهاصات فنية طغت عليها جاذبية خارقة. ومثل هذا العمل لم يكن جديداً على فن الملاحم؛ بل سبقه اليه فرجيل عندما وضع زيارة انياس للعالم السفلي في ملحمة الانياذة. كما دان العديد من الأديان والآداب؛ تحدثت عن مثل هذه الرحلة. ففي الاسراء والمعرج للرسول العربي الذي ترجم الغربيون وصف هذه الرحلة الى اللغة اللاتينية.

أما دانتي مهما يكن من عمله البنيوي لملحمته لا يشك بأمره على أنّها من مبتكراته رغم كل التأويلات التي تحدثت عن مثل هذه الرحلات سواء في العصور القديمة أم في العصورالوسطى. وكل الدلائل تشير في الأدب المقارن أن ملحمة دانتي لم تتأثر باسراء النبي محمد ومعراجه لأن البنية الفنية التي قاس عليها عمله لرحلته تضمن الفكر والحس والتصوير الذاتي الذي عبّر عنه من خلال مشاعره الداخلية وثقافته الجامعة، وقواعده الفنية التي انفعل بها حقاً وصدقاً؛ انفعل بأحداث زمانه بالاضافة الى العلوم التي تزوّد بها والمعارف التي اطّلع عليها فعبّر عنها بشعره الملحمي تعبيراً أصيلاً عن قدرة فنية تجلّت في أثر

العصر الذي عاشه والاندماج الثقافي الذي نغذّى من معينه ووعاه على حقيقته.

من هذه الدلالات الظاهرة ينفي الأدب المقارن تأثر دانتي بالاسراء والمعراج من جهة وبرسالة الغفران للمعري من جهة ثانية. لكن الدلائل الأخرى التي يمكن التكهّن بها، قد يكون دانتي قد تنسم مثل هذه الأخبار من خلال اطلاعه على الآداب المترجمة للأدب العربي في الأندلس وصقلية وجنوب أوروبا. وهذا لم يثبته أي باحث باستثناء المستشرق الاسباني آسين بلاثيوس الذي أنفق ما يقارب العشرين السنة في البحث عن الأصول الاسلامية للكوميديا الالهية. ورغم كل ذلك لا نرى من رأي قاطع مانع على أن هذا العالم الباحث قد استطاع الوصول الى حقائق مقنعة بصدق هذا التأثير.

وعلى أية حال ليس هنا المطلوب اثبات المؤثرات التي تفاعلت في عمل دانتي؛ بل الوصول الى برهان دامغ يثبت القيمة الفنية والانسانية لابداع شاعريته. وهذا ما يدعو الى القول بأن دانتي كان شاعراً عملاقاً يشكل بذاته الشاعرية كدلالة تحتم على أنه كان خاتمة الشعراء الكبار للعصور الوسطى وفاتحة جديدة لعصر النهضة في الآداب الأوروبية والذي بدأت أنواره تلتمع في أفق تلك القارة.

فبحكم ارتباط هذا الشاعر بالقرون الوسطى؛ كان عمله يشكل أعظم محطة ابداعية في تلك العصور. وقد مثل ارتباطه بمدارسها تمثيلاً حقيقياً أولاً لما كان يسودها من تلوّن ديني وثانياً كيف كانت رؤاه تطلّع الى عصر جديد منتظر. أما خلود عمله الخلاق فقد كتب له ذلك لما تكمن فيه من نظرة انسانية شاملة ثم انصباب اهتمامه بمصير الناس. كل هذا قد أكسب عمله رونقاً صنّفه مع الآثار العالمية الناجحة والباقية على مرّ الأيام.

إن عمله المبتكر ـ إذن ـ ليس له نظير أولاً لأنه لم يسبقه اليه أي شاعر وثانياً لأن موضوعه كان قد استعصى على الشعراء الكثيرين من بعده. من هنا أضحى دانتي ـ بحق ـ الشاعر المقلّد /المحتذى الذي لم يجاره أي شاعر حتى اليوم.

أما الحديث عن رحلته الى الجحيم أو الى العالم السفلي الخيالي الآخر، فكانت حين هبط اليه ثم عاد منه ليرتفع بعدها الى عالم أسمى وأجمل هو المطهر. فارتقى جبل المطهر درجة درجة حتى وصل الى الفردوس الأرضي، في قمة المطهر ومنه ارتقى الى الفردوس السماوي الذي ترتبت عليه زيارته سماء إثر سماء حتى وصل الى سماء السماوات وهنالك تجلّى له الخالق بأبهى مظاهره.

بعد هذا كله تتبادر الى البال تساؤلات عدة حول تسمية دانتي عمله هذا المتسم بكل رزانة بالمهزلة الالهية؟ لا شك بأنه يقصد أبعاداً دلالية من خلال هذه التسمية؛ وقبل الاجابة على ذلك يتحتم علينا العودة الى الوراء لنرى ساحة الأنواع الأدبية ومدى حدودها، علماً بأنها كانت معروفة في الأعصر القديمة عند اليونان والرومان بالكلاسيكية. وقد تنطبق هذه التسمية على عصور الرومان لأنهم ـ عملياً ـ حاكوا اليونان بأعمالهم وفنونهم. فحذوا حذوهم وساروا على خطى أرسطو في تجديد نقد الشعر كما قلدوا هوميروس في نظم الشعر كما جاء في انياذة فرجيل. وإن كان لدى اليونان أرسطو وهوميروس فكان لدى الرومان من وازاهما وسار على مسارهما هما هوراس وفرجيل. كانا خير تلميذين لليونان.

أما على صعيد الشعر التمثيلي فقد أهملته القرون الوسطى؛ حيث أن الدراما بأنواعها لم تكن من الفنون الأدبية التي اهتم بها المسيحيون عصرئذ. من هنا يرجّح مدلول مفهوم الأنواع الأدبية على اضمحلال مفاهيمه في عصر دانتي كما اختلفت تفسيراته. أما تفسير معنى الكوميديا ـ عند دانتي ـ فقد ورد في رسالته المشهورة التي كتبها لأمير فيرونا «كان غراندي دللاً سكالا» يستنتج من قوله بأن الكوميديا قصة شعرية ذات بداية اليمة ونهاية سعيدة. كما أن الكوميديا نُظِمت بلغة متواضعة، خالية من الافتعال. وبعد هذا التوضيح ببعث الى اليقين على أن دانتي فيها ميّزه ما بين معنى الكوميديا والتراجيديا؛ اعتبر أن التراجيديا تبدأ بداية هادئة لكنها لا تلبث حتى تنتهي نهاية مفجعة وتكتب بأسلوب فخم.

وبهذا الصدد تراه قد صنّف انياذة فرجيل على أنها مأساة[1]. هذا ما يفسر القصد من كلامه كتعبير دلالي على أن عمله يقف في صف الملهاة. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الكوميديا في عصر دانتي كانت تعني ملحمة طويلة تنتهي نهاية سعيدة وقد يكون هذا الاصطلاح لا يعني عملاً تمثيلياً من النوع الذي تمّ تحديده بناء على مفاهيم اليونان والرومان. وهذا شيء بديهي عندما لم يكن في القرون الوسطى أي تمييز بين الأنواع الأدبية كما يتوجب توضيحها. وعلى هذا الأساس تمّ وصف عمل دانتي بالملهاة بينما وصف عمل « أورلاندو الثائر » على أنه مأساة. وعلى أية حال هذا شأن النقاد والمؤرخين المبصرين هم الذين عادة يتولون تنويع الأصناف وتصنيفها وتسميتها تبعاً للموضوع واستجابة للذوق كما يمارس القياس مقاييسه.

أما دانتي، فهو نفسه قد قيّم عمله واصفاً إياه بأنه ملحمة ذات طابع انساني صاغها بلغة متواضعة؛ إنما هذا لا يعني أن عمله في الكوميديا قد صيغ بأسلوب يتشابه وأساليب التمثيليات الهزلية معنى ومبنى/ من عبارات مضحكة/ نابية، أو ما شابه ذلك. كلّا بل الواقع أن الكوميديا من حيث بنائها ومضمونها بعيدة كل البعد عن طابع التمثيليات الهزلية. أما صفة التواضع الذي أشار إليها، فما هي إلا تعبير عن توضيح لطريقة الصياغة التي اتبعها والأسلوب المتزن الذي سار عليه بكل ما فيه من نبرات إذا قيست بأسلوب التراجيديا من الفخامة. بهذا التعبير أوضح دانتي ذات مرة في كتابه « الفصاحة العامية » بأن اللغة الفخمة يجب أن يحتفظ بها للشعر الذي يصاغ بأسلوب المأساة.

أما لغة الملهاة فيجب أن تكون متواضعة معتدلة النبرات. والجدير بالملاحظة ههنا إن أسلوب دانتي في مهزلته لم يكن منخفضاً؛ بل كان بسيطاً

(١) راجع جحيم دانتي، ٢٠ : ١١٣.

الى جانب مستواه الرفيع. علماً بأن دانتي كتب مهزلته باللغة الايطالية، وإن قيست الى اللاتينية فانها ولا شك لغة ناشئة، جداً بسيطة وعلى قدر قليل من الفصاحة إذا قورنت باللغة اللاتينية.

ويومذاك كان دانتي يؤسس هذه اللغة لتحل محل اللغة اللاتينية في الاستعمال عبر محاولته تلك لقد استطاع أن يرفع لغة الشعب الايطالي من عامية سوقية الى لغة التخاطب والكتابة معاً فالفضل - إذن - لعمله هذا ادّخار رائع لتكوين القاعدة المادية للغة الايطالية اليوم. ومن هنا تجسّد اسم دانتي كأب روحي للأدب الايطالي.

ت. س إليوت T.S. Eliot - شاعر وناقد انكليزي معاصر قال أن أول درس يستفاد من دراسة دانتي أنه لا يوجد شاعر من مستواه، بذل من العناية والجهد في دراسة الشعر وفنونه ما بذله دانتي. ولا يستثنى من هذا فرجيل.

كما أن إليوت يقول في حيز آخر أنه نفسه لا يعرف شاعراً انكليزياً قدم للغته من الخدمات مثل ما قدّمه دانتي للايطالية(١).

لا يشك بأن دانتي قبل أن ينجز عمله الخلّاق في الكوميديا الالهية قد مرّ بتجارب وممارسات فنية أهلته من انجاح عمله على صعيد الخلق الفني والابداع عن الحياة. فجاء انتاجه تباعاً كما يلي: أول ما كتب الحياة الجديدة - جئنا على ذكره سابقاً - وهو عبارة عن مجموعة شعرية غزلية كتبه باللغة التسكانية بثّها الى حبيبته بياتريس. أما كتابه الثاني فكان تحت عنوان «الوليمة» - Convivio وقد جئنا على ذكره أيضاً في صفات سابقة تحت عنوان Le Banquet وهو عبارة عن مجموعة شعرية أخرى، كتبها بأسلوب رمزي فلسفي. وكأنه فيه على تواصل مع مجموعته السابق ذكرها.

(١) T.S. Eliot: Selected prose. Pènguin Book, 1936, P.94 - 95.

وبعد هذين المؤلفين عرّج دانتي على بنية اللغة فأعطاها اهتمامه الكلي وعالج بذلك موضوعاً معقداً كان يعاني منه الإيطاليون كمشكلة تتشاكل فيها الآراء. إن حماسه الوطني دفعه بكل صدق لحل هذه المعضلة ليضع لها بنيوية مناسبة - كما ذكرنا آنفاً - في كتاب «عن اللغة العامية» باللغة اللاتينية، لأن اللغة الايطالية - عهد ئذ - كانت مشتتة الأوصال واللهجات.

بينما كتابه «عن الملكية» نصّه أيضاً باللغة اللاتينية ليضع فيه نظرياته بصدد السلطة والحكم. وهو عبارة عن أبحاث سياسية حول السلطة المدنية / الزمنية، والسلطة الدينية/ الكهنوتية. جاء كتابه على شكل أبحاث أدبية ذات طابع جمالي وفني. ومما يقوله في هذا الكتاب: «من المحقق اذن أن السلطة الزمنية تنبع - بدون حاجة الى التفكير - من النبع الوحيد الذي هو حاكم الكون. هذا النبع الذي هو واحد في مصدره يفيض في قنوات متعددة بفضل وفرة عظمته»[١].

كما يقول أيضاً في صفحات أخرى: «في باطن العهدين (القديم والجديد) وهما جماع كل قانون سماوي لم أستطع أن أكتشف أي توجيه لرجال الكنيسة السابقين أو اللاحقين بأن يهتموا أو يشاركوا في المشكلات الزمنية»[٢].

إن وحدة الدولة قد ارتبطت في نظر دانتي بوحدة الجنس البشري حيث قال بأسلوب شبيه بالأسلوب الصوفي: «إن الجنس البشري يتمتع بنظام حسن بل بأحسن النظم حينما يبذل جهده للتشبه بالله. ولا يقترب الجنس البشري من التشبه بالخالق إلا حين يكون متحداً فاصل الوحدانية هو الله وحده... وتتحقق لأبناء الجنس البشري الوحدة في أقوى صورها حينما يترابطون ترابطاً

---

(١) و (٢) The Great Political theorm; Ed. with Introduction and commentary: Mecicel Curtis, Avon Book Division NewYork 1961 Vol. I. P. (176 - 177)- (172 - 173)

وثيقاً، وهذه حالة لا تتحقق الا حينها تغدو البشرية كلهـا خاضعـة لأمير واحـد، ومن هنا تصبح منسجمـة أعظم الانسجـام مع المشيئـة الالهية التي بينـا أنها الخير المطلق للانسانية[1] ».

هـوذا لون الايمـان الذي تجسّـد من الفكـر السيـاسي في نفس دانتي. لقـد تجلّت عنده رؤى استطاع أن يجسّدها في الكوميديا الالهية عبر معادلة وجد فيها خيانة الكنيسة والدولة أقبح أنواع الذنـوب. من هنا جعـل قرار الجحيم مستقـراً ليهوذا الاسخريوطي الذي خـان السيد المسيـح؛ وكذلـك نفس المصير لبـروتس وكاسيوس اللذين خانا قيصر ذلك الامبراطور الـذي دانت له الـدولة الـرومانيـة وأصبح مثلاً للحـاكم القوي الـذي اتحد النـاس في ظل سلطانـه. إن دانتي كان ماهراً عندما صوّر الشيطان بصورة وحش هائـل ذي ثلاثـة وجوه يمضـغ بأفـواهه الثلاثة يهوذا وبروتس وكاسيوس[2].

تُـرى هل جـاء اختيار الخـونة الثـلاثـة اللذين اسـاءوا الى من أحسن اليهم مصادفة؟ أجـل إنه أمـر مرتبط بفكـر الشاعـر وليس بغرض الصدفة. لأن دانتي صـاحب فكر ملتـزم /هادف يسكب جـام غضبه عـلى من ارتكب جرم الخيـانـة من السلطتين: الدينية أو الزمنية.

إن مثل هذا المستوى التراثي القيّم الذي عكس فيه الشـاعر فلسفتـه وفكره، تنـطوي وراءه الأغراض الـدلالية عـلى أبعاد ثـورية تـوقظ قدريـة الانسان لأمـر مرهون بأيدٍ تعبث بمصـير الناس والمجتمـع تحت أكفان مظللة وبشعـارات غيبية لا تكشـف عوراتها ودهائها الا ثقـافة عميقـة الجذور واسعـة الآفاق تُعَلْمِنُ واقـع التـراث الانسـاني وتكسب عنـاصـره الفسيحـة أبعـاداً تحتكم لسلطة العقـل ومقاييسه.

---

(1) مصدر سابق نفسه.

(٣) دانتي: الجحيم؛ ٣٤: ٦٠ أ ٧٠.

ودانتي الـذي وعى كـل ذلـك لا يشـك أبـداً في قـدرتـه عـلى كشف هـذه الدلالات وإيحاءاتها العميقة السمات. لم تجتمع هذه كلها عند مجرد أي فرد. بل اجتمعت عنـد دانتي الذي زوّد فكـره بتراث اليـونان وأخـاط فكر أرسـطو الذي قـرأ فلسفته المترجمة الى اللغـة اللاتينيـة وتأثـر بها فكـونت عنده الصـور الخلقية لفلسفتـه الجديـدة. كما درس فـرجيـل بعمق حتى أنـه اقتبس عن الانيـاذة تلك المخلوقـات العجيبة التي ذكـرها في الجحيم. يضـاف الى هذا مـا أتى عـلى ذكـره من الشخصيـات التي وردت في الأساطـير الكلاسيكيـة والتي أدخلها في جحيمـه سواء ذكرت في التـاريخ اليـوناني أو الـروماني. لقـد ذكر في الكـوميديـا اشارات حـول أرسطو تـزيد عن ثـلاثمائـة اشارة. وحـول فرجيـل أورد أكـثر من مـائتي اشارة؛ وحول اوفيد ما يزيد على مائة اشارة وحـول لوكـان ذكر أكـثر من خمسين مـرة، وحول شيشـرون ذكر أكـثر من خمسين مـرة. من هذه الـدلالات يستـدل القارىء بُعْدَ تأثره بهؤلاء العمالقة الكلاسيكيين القدماء. وفي مثـل هذا المـوقف يتـداخل عمـل الأدب المقـارن ليكشف لنـا سـرّ خلود دانتي الـذي استـطاع أن يجمع ثقافة اليونان والرومان ويوظّفهافيها كشفه من رؤى عصره بعـدما استـوعب ثقافته ومـا جمعه من ثقـافة التـراث الأجنبي الوافـد من بلاد الشـرق الاسلامي. إن هـذه الحصيلة الفنية الى جـانب اطاره المسيحي استـطاع أن يبدع منهـا ذلـك التـراث الشعري الـذي ضمّنه بـروح خـلاّقـة شعـراً رفيـع المستـوى يضيف الى وحـدته الفنيـة قيمة انسـانية هـادفة في قـالب ملحمي يردد أصـداء الميثولوجيا وصوت التراث.

في الكوميديا أكثر من عبرة: انها على صعيـد اللغة ذروةفي البـلاغة جمـع في حروفها ولادة اللغة الايطالية. وعلى صعيد الفكر مخزون غني بالقيم الفلسفيـة. وعـلى صعيد المجـاز الاستعاري، جمـالية في وحـدة فنية ودلالـة معنويـة هـائلة. فمن خلال أقسامها الثلاثة من الجحيم الى المطهـر حتى الفردوس: تـوزعت على مقدمة في أول الجحيم ثم تناول كل قسم ثلاثاً وثلاثين أنشودة.

أما الكوميديا الالهيـة كتركيب أدبي فتمتـاز بتركيبهـا المنطقي الحـافل بـروعة

الخيـال، وسهولـة التعبير ووضـوح الرؤيـة. حاول قـدر استطاعتـه الابتعـاد عن التعمّل والاغراق في الاستعارات الخفية والصور البلاغية المعقدة. فـأطلق لخيالـة العنان ولفكره الحكمـة والمنطق ليعبّـر عنهما بلغـة بسيطة منـوعة الأسـاليب تتجلى بمقدرة رفيعة المستوى عميقة التفكير.

إن أسلوب دانتي في الكـوميديـا الالهية لم يكن بسيـطاً عن عبث، ولا قريبـاً من افهـام الناس عن بـداهة! بـل إنه تعمّـد ذلـك ـ عـلى الأرجـح ـ لأكـثر من غـرض دلالي. أولاً نـظم ملحمتـه ليس من أجـل أمـير أو قيصـر أو ملك. بـل نظمها بحكم التفاعل الانساني بحكم الثورة الذاتية على شواذ استغـربه، صـادر من مقـام روحي وديني يتوجـه اليه النـاس عندمـا لم يعـد في العـالم أي عـدل أو استقـامة بـين حاكم ومحكـوم. أما الغـرض المهم في توجهـه لنظم ملحمتـه بلغة سهلة وبمعـانٍ واضحة بعيـدة عن الصور الغـامضة والاستعـارات المبهمة فمـرده الى تـوعية الشعب الايـطالي الذي كـونت له الكـوميديـا الالهية أول لغـة قوميـة يتعـامل معهـا بدل الـلاتينية. . وعـلى أيـة حـال يبقى هـدف دانتي الأسمى من ملحمتـه ايقاظ الشعب الايـطالي والمسيحية خـاصة من دور رجـال الدين الـذين يـظللون رعايـاهم مستخـدمـين الـدين وسيلة لغـايـاتهم وأغـراضهم الـدنيـويـة الخـاصة. وعـلى هذا الأسـاس تبقى الكوميـديا سفـراً أدبياً وفنيـاً رائعاً، خـالداً يقيمـه ما دام في الانسـان فكر عـامل مشتعـل.واحساس مرهف، يطلب العـدالة فيجدها في عقل حكيم وانسان لا ينحاز إلا للخير والحق والجمال.

ملتون في ملحمة الفردوس المفقود

جادت عبقرية جون ملتون John Milton الشاعر الانكليزي (١٦٠٨ - ١٦٧٤) بملحمتين تعتبران من روائع ما كتب في فن الملاحم. فالملحمة الأولى أطلق لها أسماً « الفردوس المفقود » Paradise Lost الذي شرع في نظمها عام (١٦٥٨) وانتهى منها عام (١٦٦٥). وأعقبها بملحمة ثانية هي « الفردوس المستعاد » Paradisa Regained في عام (١٦٧١). وألّف كذلك المأساة التوراتية « حشرجة شمشون » Samson Agonistes عام ١٦٧١).

أما بالنسبة لملحمته « الفردوس المفقود » فتعتبر من أروع أعمال ملتون الأدبية. إذ يُعدُّ هو نفسه - بحق - من عمالقة الشعراء في أوروبا كشكسبير - مثلاً - ودانتي. وإن كان دانتي قد اعتبر من شعراء الملاحم، فملتون ولا ريب لهو أقرب الى هذا الفن لصياغته الفنية واسلوبه الجميل الذي يتوافق والفن الملحمي.

كان دانتي - برأي النقاد - أقرب الى أساليب الملاحم التقليدية؛ بينما ملتون فلا! لأن دانتي ذهب بعيداً في صياغة اللغة ليأتي شعره مصاغاً بعبارات سلبية خالية من الفخامة. بينما ملتون راح يصطنع العبارة الفخمة والأسلوب الصاخب الذي يتقرّب فيه من أساليب الملاحم التقليدية.

و « الفردوس المفقود » كعمل ملحمي ترتبط روحيتها بتفاعل كلي بثقافة شاعرها ملتون. فتتوهج فيها معتقداته وتتماوج فوق أسطرها تجاربه في الحياة وتكتسي ظلالها بمراحل حياته. فقد جسّد فيها رؤاه كلها حتى قال عنه جورج سامسون « لقد عاش كتبه وكتب نفسه فيها »[1].

إن حياة ملتون كانت عبر ظروف تاريخية، وفي مرحلة حافلة بالأحداث. لقد شهد أولاً ثورة كرومويل على الملكية. كما شهد نهاية حكم كرومويل الدكتاتوري - ثانياً - وبعد وفاته عادت الملكية الى بريطانيا.

(١) Article: Milton, John. In: Grove's Dictionary Of Music and Musicians.

كان ملتون يعيش غمار هذه الأحداث في عصر؛ حيث تولّى أمانة السر في الحكومة الثورية. ولما انقضى عهد هذه الثورة بوفاة مؤسسها؛ بعد حكم دام ثمانية أعوام؛ ركن ملتون الى عزلته ليقضي فيها بقية حياته، فملأها كتابة وتأليفاً. فأصدر أولاً « الفردوس المفقود » ثم أعقبها بملحمة ترد على سابقتها بـ « الفردوس المستعاد » ثم كتب « حشرجة شمشون ». إن جوهر عمله في الفردوسين كان من النوع الملحمي بينما في شمشون فانه اتبع النوع المسرحي الذي صاغه على طريقة المآسي الاغريقية.

حياة ملتون:

ولد جون ملتون في لندن سنة ١٦٠٨؛ وسمي باسم أبيه. إنما الأب كان قد تخلّى عن ابنه للخلاف الذي وقع بينهما اثر ابتعاد الابن عن مذهب الكنيسة الكاثوليكية وأتباعه المذهب البروتستنتي. علماً بأن الأب كان من كبار مثقفي عصره من مؤلفي الموسيقى(١).

أما الأب فيروى عنه أنه كان من خريجي جامعة اكسفورد / كلية يسوع المسيح. فكان له أبناء عدة عاش منهم ثلاثة فقط هم جون الشاعر وكريستوفر وفتاة تدعى آن. أما ملتون الشاعر فقد أظهر منذ صباه عن اجتهاد وتفوّق. وبعدما اجتاز مراحل دراسته عاد والتحق بجامعة كامبردج/ كلية يسوع، ليتخرّج منها عام ١٦٢٩ باجازة بكالوريوس، ثم عام ١٦٣٢ حصل على الماجستير. وفي كامبردج ظهرت بوادر شعره مع ما تجلّت به شخصيته من أصالة في التفكير، فكان يوصف بعاطفته وحماسه الشديدين؛ بمثل هذه الصفات وصف بها العديد من عباقرة عصره.

ذهبت حياة ملتون في بعدين: بعد ثقافي، وبعد اجتماعي وسياسي. ففي بعده الثقافي عايش مناخاً بنيوياً وحضارياً أسس في نفسه مقومات الركائز الصلبة لتوجيهه نحو مستقبل رفيع المستوى. عاش في أجواء أهّلته أن يدخل

---

(١) F.R. Leavis: R,evajuations. Penguin Books, 1964 P. (42 - 61).

هذه المرتبة المرموقة؛ ففتحت مداركه ورسمت له الوعي من جميع جوانبه ومن أجل ذلك كان قد قطع مراحل عديدة للوصول اليها. وللضرورة نجتزىء صورة عنها. إن ملتون بعد انتهائه من الدراسة العليا انتقل الى هورتون Horton الغربية في وندسور. هناك عاش مع أبيه في العزلة من أجل العمل. وقد عاش الشاعر بدون وظيفة تعينه على قضاء حاجاته اليومية. فرهن وقته كله لقراءة الأداب الكلاسيكية حيث أعدّ نفسه بعدما اختار طريقه ليكون شاعراً من الطراز الرفيع. ودامت هذه المرحلة خمس سنوات من عام ١٦٣٢ حتى ١٦٣٧. وخلالها نظم معظم أعماله الأدبية؛ كان من أبرزها قصيدتان هما: «الرجل المبتهج» L'Allegro، و«الرجل المتأمل» Il Penseroso كانت القصيدتان مرآة نفس الشاعر يعبّر في الأولى عن مرحلة سعيدة من حياته المنهجية ليسرح فيها واصفاً مناظر الطبيعة وجمالها الخلّاب وأجواءها المنعشة.

بينما القصيدة الثانية كانت محض دعاء لآلهة الحزن يلتمس فيها أن يسود الأمن، والهدوء والسكينة ليتاح له التأمل، وانتزاع الرؤى الميتافيزيقية. والصور المجازية الاستعارية من هذا الفراغ الموحش /من الحياة/ الموت /العقل الهيولي. كما عبّر أيضاً عن مباهج الدراسة وحياة التأمل ثم عرّج فيما بعد ليتحدث عن شعر المآسي والملاحم وفن الموسيقى.

أما في ملحمتيه /الفردوس المفقود/ الفردوس المستعاد/ يصوّر لنا ملتون وضعه في حالتي الفرح والحزن/ فرحه الرومنسي، عندما ينعم باللذات البريئة وهو يستمع الى لحن القبّرة. ويحيّي إشراقة الفجر، وبزوغ الصبح حين تخرج الشمس من موكبها الجليل. وهنا تمتلىء قصيدته بصورة الريف الانكليزي المتشّح بضباب ناعم يبعث في النفس أحلام اليقظة والصبر؛ ولدى انقشاعه تشرق الروح عن صورة الأمل والراحة.

من هذا التركيب الطبيعي صوّر في شعره الحياة والطبيعة التي تواكبها جماعة من الحرّاثين العاملين في حقولهم. كما أنه يخصّص جانباً ليصوّر لنا فلاحة تحلب بقرتها، ثم ينتقل لصورة أخرى تضعنا أمام حاصد يتأهب لقطع العشب، وصورة عن رعاة يتفيأون الظلال.

وكما نرى من جانب آخر الأبعاد الثقافية التي تتجلى في شعره حصيلة دراسة الشاعر في تلك المرحلة بعدما تعمّق في كل ما اكتنز به عقله عما نهله من فلاسفة وشعراء سبقوه، وكانوا من مبدعي الفكر والفن معاً. فاستأنس ملتون بأعمالهم وأخذ بها ونقل عنها ما يساعده على أداء فني يعبّر عن ماضٍ يحمل آلاف السنين من الحضارة والتاريخ والعقل. فتنسم من شعر الشعراء الحكمة فهزته موسيقاها المنبعثة من الأرغن الذي ألف سماعه من والده حين بلغت فيه النشوة من خلال هذا الانبعاث الروحي الى أسمى درجات ارتفع ذوقه أثرها الى حسّ تتنفس الروحانية سماوية منه حتى النقاوة المرهفة. وبالاضافة الى تلك القصيدتين وفي نفس المرحلة كذلك نظم ملتون تمثيلية شعرية من النوع الذي كان يسمّى المقنّعات، ومرثية تدعى « لسداس ». وشعره هذا كان سائداً كعمل ترفيهي في زمان آل ستوارت الأوائل. بينما لسداس ما هي الا مرثاة لصديقه «ادوارد كنغ» الذي غرق في البحر أثناء سفره الى ايرلنده. فالقصيدة ليست رثاء بالمعنى الحقيقي، بمقدار ما هي ارهاصات شاعر متأمل، ضمّنها فكره وخياله بصور شاعرية جذابة معتبراً صديقه مجازاً لسداس/ اسم استعاري اتخذه لشعره في اطار فني/ شعر ذو طابع ريفي بمناظره وألوانه وأصواته وأصدائه. ولسداس كانت آخر عمل فني له قبل قيامه برحلة الى القارة الأوروبية وهو التاريخ الذي ماتت فيه أمه عام ١٦٣٧.

أما بدء رحلته فكان بالتحديد عام ١٦٣٨. جعل ايطاليا محطته الأولى. زار خلالها فلورنسا وروما ونابولي. فانتقى فصل الربيع ليتمتع بمناخ المتوسط حتى فصل الصيف. فامتدت هذه الرحلة لتشمل اليونان وصقلية. وما أن دعاه الوهج السياسي الذي طالما انتظره من أجل الكفاح الوطني/ الحرية. هذا وحده كان كافٍ ليعيده إلى وطنه. وتعمّد وهو في طريق العودة زيارة العالم غاليلي ثم تابع سيره نحو جنيف ليحل فيها وقتاً قصيراً ثم يصل إلى انكلترا في آب من عام ١٦٣٩.

تمثل عودة ملتون الى انكلترا مرحلة جديدة يبدأها بانطلاقة ثنائية الاتجاه اجتماعية/ سياسية.

قبل الدخول في اطار دراسة هذا الموضوع لا بد من إشارة تضعنا أمام مقام ملتون الشاعر الذي ظهر في عالم الأدب الأوروبي. إن العصر الذي واكبه ملتون مرّت أوروبا إبانه بحركتين اصلاحيتين تعتبران من أعظم حركات الاصلاح في التاريخ.

الحركة الأولى تمثّلت في عصر النهضة وما حدث فيها من احياء للتراث الأدبي والفكر القديم /اليونان والرومان.

أما الحركة الثانية فهي حركة الاصلاح الديني والتي شملت القرن السادس عشر بأكمله. كان الاصلاح الديني قد عمق آثاره في نفوس الشعوب الأوروبية الغربية؛ بينما الاصلاح الفكري كان قد وسّع الأفق لبعث حوافز التحرر من قيود الملوك الظالمين. ومما لا ريب فيه أن الاصلاحين: الديني /الفكري ـ معاً قد فتحا سبل التطور أمام عصر جديد من النوعية الاجتماعية والسياسية الفريدة؛ كما عمقا بلوغ الوعي الانساني أمام الحق والواجب والمصير...

أما من جهة ثانية فتشير الدلائل على أن اللغة اللاتينية ـ عصرئذ ـ كانت تبسط سلطانها على الحياة الأوروبية لدوافع منها: أولاً لأنها كانت لغة الكنيسة وثانياً لأنها كانت لغة السياسة الدولية في آنٍ معاً.

أما اللغات الأوروبية فقد نجحت في مسيرتها نحو التطور من أجل تطوير آدابها. وقد ظهر فيها عمالقة من الأدباء الذين أرسوا دعائمها، وفتحوا أمامها سبيل التطور؛ ومن المرجّح به أن ملتون كان قد دخل مرحلة جديدة بعدما استطاع أن يعيش معادلة هذا التطور ويدرك تماماً التكيّف في أجوائه بعدما خطا بذكاء خطوة نوعية في أدبه عكس فيها كل ما ظهر من أحداث في عصره.

وملتون كان قد بلغ من العمر مرحلة متوسطة من حياته ـ عصرئذ ـ كانت فقيرة في انتاجه الشعري؛ غنية بمقالاته التي نشرها تباعاً ليدافع بها عن الحرية التي كان يحلم بها، والمبادىء التي كان ينادي بها ويتصور تطبيقها. فحرية

التفكير والكلام كانت أسيرة لارادة الملك والاكليروس. لهذا كان كل مسعاه أن يحرر الانسان من السلطة الدينية والزمنية على السواء وكان البرلمان يبدو له مدافعاً عن الحرية. وقد سيطر عليه حينذاك المتزمتون Puritans الذين كانوا يعارضون سلطان الملك ورجال الدين. من هذا المنحى وجدنا ميل ملتون في كتاباته جاءت تؤيد مبادىء البرلمان وزعمائه[١].

وبعد عودة ملتون من رحلته امتهن التعليم في لندن، وبقي معلماً حتى اختارته حكومة الثورة ليكون لها أمين سرها؛ وفي نفس الوقت كان يحرر مقالاته المنشورة باللغتين الانكليزية واللاتينية. من خلال تجربته الجديدة، أثناء وظيفته وكتابته عنها تجمعت له حصيلة لا يستهان بها من قصائد الشعر وانتاج في النثر. فكان لهذه الأعمال قيمة فنية تمثل بالنسبة لأدبه مرحلة تجاوز بها مرحلة التأمل والفراغ.

إن أهم موضوعاته النثرية كانت عنده تدور حول محور شغل باله طويلاً في أدبه،فكرة الحرية وكيف يجب أن تتم ممارساتها. هذه الفكرة ـ برأيه ـ تنبع من الله الذي أراد أن يكون الناس أحراراً. وملتون الذي ناشد الحرية ليحطم الصنمية الملكية والكنيسة في آن معاً كسلطتين ـ لذا ـ كان حرصه أن يخلّص المجتمع من تسلّط الكنيسة على الشعب. فالكنيسة ـ برأيه ـ ما هي الا مجتمع تحرر جميع أفراد رعاياها وتساويهم في ظل العقيدة. وفي حال دخل السلطان الزمني في شؤون الكنيسة لا يشك بأنها ستصبح مؤسسة دنيوية. من هنا رأى أن الكنيسة ما هي إلا تعبير عن سلطة روحية لا مجال عندها للتسلط على رعاياها لأن صلاحياتها تتنافى وجوهرها، وفي حال قيامها بمثل هذه الممارسات انتهى دورها . لأن كل ما في عملها يقع تحت تسلّط البابوية ـ وتلك ـ في نظره ـ كانت العقبة الكبرى في وجه الحرية المسيحية.

---

(١) الدكتور محمد عبد السلام كفافي ـ محاضرات في كلية الآداب/ جامعة بيروت العربية في الأدب المقارن/ عام ١٩٧٠.

إن ملتون بعدما درس الكتاب المقدس وتعرّف إلى أبعاده الروحية وجد فيه العبر التي يمكن للكنيسة أن تقوم بها. لأن هذا الكتاب ـ حسب عرفه ـ جاء ليحرر الانسان من أوضاع الاستعباد، فأيّة عبارة فيه تبدو على النقيض من ذلك ما هي الا عبارة لم تفهم على وجهها الصحيح/ تخالف مدلولها الجوهري.

وملتون الذي ثار على تسلّط الكنيسة لم ير عيباً في وجوب الطلاق واباحته. لقد خالف آراء الشرع الكنسي. من هذا المنطلق كتب رسالة استند فيها على مزاعم تقول بأن موسى كان يبيح الطلاق، ثم أوضح مثالية المسيح من الزواج الذي لا يجوز التحلل منه؛ فهو عنده تعبير عن حالة مثالية لا تصلح لهذا العالم المفعم بالخطيئة التي تنحّل فيه لتتفاعل بطبيعته وتشكل أثر ذلك الزواج الفاشل/ وكل زواج يماثله يكون فاشلاً.

وادعى ملتون أن قانون الزواج هذا ضرب من الأوهام/ أوهام خاوية تتمسك بها الكنيسة. وقد نشر ملتون رسالته عن الطلاق إثر نزاع وقع بينه وبين زوجته الأولى لاطالتها المقام عند أهلها في زيارة لوالديها.

أجل ان المعالجة التي بحثها في موضوع الطلاق كان يشكل العلة في حياته؛ وليس استجابة لرغبة اجتماعية قائمة بشكل عام. ومن الطريف بالأمر أن الطلاق لم يقع بينه وبين زوجته التي طالت زيارتها لذويها. لكن البرلمان طلب محاسبة ملتون لأنه نشر رسالته دون اذن من الرقابة وذلك عام ١٦٤٣. ثم نشر رسالة أخرى عام ١٦٤٤ وجهها الى البرلمان دافع بها عن حرية النشر. إن حلمه هذا لم يتحقق الا عام ١٦٩٥ عندما عدلت الدولة عن رقابة المطبوعات.

ولـمّا أصبح ملتون أمين سر الحكومة الثورية راقب بنفسه كل المطبوعات طيلة مدة حكمها. فقد أخذ عليه هذا التناقض الذي كشف عنه من تحيّزه لحكومة كرومويل بينما وقف موقفاً مضاداً قبل ذلك!

وتجنباً للسرد التاريخي لكيفية حصول بريطانيا كشعب على قوانينها من

الماغنا كارتا Magna Carta حتى اعدام الملك شارل. نرى الشاعر ملتون الذي عاصر في شبابه ثورات دينية وسياسية عاتية على أنه صاحب تجربة سابقة لمعالجة الصراع القائم في اللحظات المعاصرة. لقد كان له اسهام واضح في الثورة الدينية إذ دافع ـ يومذاك ـ عن مبادىء المتزمتين الذين كان منهم كرومويل الزعيم الثوري الذي استولى على السلطة وتخلّص من الملك شارل الأول. ففي حكومة الثورة شغل ملتون أمين السر للحكومة الثورية وشارك في تنفيذ فعالياتها التي كانت تقوم في انجازها.

أما بالنسبة للوضع الجديد فقد فرض على ملتون آراء سياسية معينة وتبعات كان منها:

أولاً: أنه ارتبط بحكومة الثورة.
ثانياً: كان ضد الملك.
ثالثاً: وافق على اعدام الملك.

بمثل هذا التشنج أعلن دفاعه عن الشعب الانكليزي مبرراً نتائج هذا العمل الثوري ثم على هذا الأساس اتخذ موقفاً حدد فيه الأطر التي تضع ما للملكية من حقوق سلطوية وما عليها من واجبات قانونية ودستورية.

إن الملك ـ برأي ـ ملتون يستمد سلطته من الشعب؛ في مثل هذا المسوّغ القانوني يمكن بكل بساطة اقصاؤه إذا أساء التصرّف. لكن ملتون تنبه لأمر هام هو أن السلطة لا يمكن أن تنكفىء في أوضاع غوغائية تحدّق فيها الأخطار وخاصة في عصر لم ينتشر فيه العلم على نطاق واسع كما لم تظهر فيه القوى الشعبية التي يتمتع أفرادها بالنضج العقلي.

أجل إن السلطة التي يمكنها أن تستمد شرعيتها من الشعب الذي يكون أفراده فعلاً مؤمنين بالحرية والمتمتعين بالمساواة لا يمكن استمرار بقائها الا إذا حافظت على رضا هذا الشعب؛ لأن الاستبداد ـ برأيه ـ ما هو الا ضرب من الصنمية الساعية لقوقعتها وبعدها عن تبرير وجودها. وعندها تكون السلطة مضادة ومناقضة لأقوال الكنيسة وتعاليمها الدينية. إن مثل هذه التعاليم لم

تهضمها كلياً حكومة كرومويل الثورية؛ لأنها لم تكن ديمقراطية بل كانت حكومة ديكتاتورية حتى في تعطيلها البرلمان. لكن رأي ملتون كان غير ذلك - بمعنى - أن تكون الحكومة قوية/ خيّرة/ قادرة على قيادة الناس وارشادهم في المرحلة الأولى من أجل تحقيق الحرية. وحكومة كرومويل - بنظره - كانت أسلوباً مؤقتاً لتحقيق ما ينشده الشعب الى حين ينتقل من حيّز الملكية الى نمط الديمقراطية الجمهورية.

ولما توفي كرومويل كان اقتراح ملتون اسناد السلطة الى مجلس دائم يحكم الجمهورية الناشئة.

إن ملتون من خلال آرائه هذه كان يبدأ بقرارات وتوصيات علمية لاتباع الشكل الأصح في ادارة البلاد في مراحلها الكفيلة لقيادة التطور باتجاه الحرية. لكن هذه الآراء ذات الطابع الواقعي رغم أنها كانت تعكس تأثير الأحداث؛ لم تكن تمثل الجانب الطموح من الفكر السياسي الذي كان يبغي تطبيقه في حياة الجمهورية.

وكأنه كان يفكر يوماً باستلام نوع من ادارة السلطة التي يحلم بها. لذا قبل ثورة كرومويل نشر ملتون رسالة تتضمن طموحه ببناء عصر جديد من الحياة السياسية القادرة لكفاية يتطلع اليها واقع المجتمع أو الى مجتمع فيه مواطنين أكفاء، بقدرتهم تحقيق الحرية ونشر التعليم لأبناء الشعب وإلا أظلم طريق التنوير وأقفل باب الهداية. وهذا فعلاً ترجم جوهر خطابه الذي وجهه إلى البرلمان الانكليزي عام ١٦٤٤ عندما دعا فيه إلى حرية النشر والغاء الرقابة على المطبوعات وتوسيع آفاق التعليم بين معظم أوساط الناس. وكل متعمق في معنى هذا الخطاب يجد ملتون قد ركز كثيراً على أهمية التعليم لأنه وجد فيه الوسيلة الكفيلة للحفاظ على الحرية. والتعليم - برأيه - يجب أن يقوم على العلوم الانسانية الموروثة من التراث اليوناني والروماني على اختلاف علومهم ومعارفهم، العلمية. وكان تصوّره أيضاً أن التعليم عليه أن يشمل الثقافة الكلاسيكية ويلّم بكافة فروعها، لأن المثل الأعلى للتعليم يتجلى في الشمولية

الثقافية على أوسع حدودها. وكان يرمي ملتون من خلال أهدافه أبعاداً تحمل في طياتها مقاييس المستقبل للشعب الانكليزي ليستنير أولاً من وهج العلم وثقافته ليعكس فيها بعد اصلاح العقيدة. أما ثانياً فمن أجل فهم أبعاد ومضامين الكتاب المقدس على أكمل وجه. وأخيراً أن الحرية التي تتحقق في ظل التعليم تجعل الفرد أكثر إدراكاً لمسؤولياته ازاء المجتمع.

إن هذه الخلاصة قد تساعد على كشف الجوانب البارزة من مرحلته الأولى. أما مرحلته الثانية فهي مرحلة التجربة الجديدة التي انهمك فيها ملتون بالاصلاح الديني والاصلاح السياسي. انها مرحلة التجاوز من التنظير الى تجسيد المواقف على واقع يتعامل معه كترجمة عملية تتفاعل مع الرسوم التي سبق وخطط لها في مرحلة متكاملة من تصوراته ورؤاه عندما كان خارج السلطة /يتفاعل مع ذاته/ مع الشعب بكل طبقاته. فالمرحلة الثانية عبر فوقها خلال عشرين عاماً. أبعدته انشغالاته عن نظم الشعر/ حتى التوقف. كان بين الفينة والفينة يستعرض آراءه حول الدين والاجتماع والسياسة بكتابات نثرية يستعيضها عن الشعر. وهذه الآراء لم تكن إلا رؤى يستخلصها من أصول تجربته في الحكم؛ كان يصوغها حيناً باللغة اللاتينية وأحياناً باللغة الانكليزية. أما جوهرها فهو البعد الاجتماعي لواقعه الراهن. فتأتي تارة كشفاً عن مشكلات تعترض اجتياز الصعاب التي تعبّر عن القضايا المصيرية والأحداث المعبأة بأخبار تلك الحقبة كسقوط الملك المستبد وقيام الحكم الثوري الجديد مكانه أو الحديث عن تلك النقلة النوعية التي خطاها ملتون عندما أصبح هو أمين سر هذه الحكومة[١].

لكن آمال ملتون في الاصلاح السياسي لم تتحقق، أولاً بسقوط الجمهورية

---

(١) راجع ما كتبه ملتون عن كروميل في رسالته: «Second Defence of the people of England»

بعد وفاة مؤسسها عام ١٦٥٨، ثانياً بعودة الملكية الى البلاد عام ١٦٦٠ ممثلة بشارل الثاني. إنما اليأس أبعده عن السياسة هو الذي أعاده الى أحضان الأدب وهنا يعاود الكرة ليبدأ بمرحلة جديدة من حياته تلقّب بالمرحلة الثالثة.

وملتون في موقفه هذا استطاع بشكل أو بآخر النجاح في الافلات من عقاب الحكم الملكي بعد الردة؛ لكنه لم ينج من خسارة مالية وثروة كانت من الممكن أن تقيه حاجاته طوال حياته.

وإذ بملتون الشاعر يعود الى أصالته/ لحقله الفني الذي قطع فيه شوطاً بعيداً عن أجواء ابداعية برع فيها فكانت له جولات في مجالاتها. إذن ملتون المصلح الديني/ المصلح الاجتماعي/ الرجل السياسي يطوي عنوانه النضالي تحت معطفه ويلوي عائداً الى أحضان الذات يتصوّر/ يتأمل، يكتب، يحزن، يفرح في عالم سلاحه الكلمة.

وملتون ككل انسان عادي في خصوصياته. فكانت أبرز خصوصياته: زواجه لثلاث مرات. موت زوجته الأولى عام ١٦٥٢ الزمه الزواج ثانية عام ١٦٥٨ وموت الثانية عام ١٦٥٨ أجبره الزواج الثالثة عام ١٦٦٣؛ وكان حظ هذه أن تعمّر بعد رحيله الأخير ما يقارب نصف قرن.

أما من الناحية الثقافية فيعتبر ملتون تلميذاً أميناً لعصر النهضة. فقد درس الأداب الكلاسيكية بعمق. فاتقن الكتابة باللاتينية شعراً ونثراً. وكان اختياره القالب الملحمي في معظم أعماله الشعرية. وكانت الملحمة في عصر النهضة تعتبر أعظم الفنون الشعرية. وعلى أية حال كان ملتون أميناً للكلاسيكية حيث نظم ملحمتيه على الأسلوب الكلاسيكي اليوناني القديم. كما نظم المآسي أيضاً على أساليب اليونان أنفسم على عكس شكسبير الذي احتذى الأسلوب الابتداعي. وبناء على هذا الأساس يمكن القول بأن ملتون كان التلميذ الأمين لعصر النهضة/ انه استنتاج مهم عندما يضع الرجل في قيمة أدبية مصنّفة يمكن أن يمتاز بها.

أما إذا جئنا لحصيلته الثقافية التي جناها من رحلته الى ايطاليا فكانت قبل كل شيء بنية جديدة في حياته الأدبية، لأنها زوّدته برؤى الاداب الكلاسيكية ـ علماً ـ بأن الايطاليين كانوا أسبق الأوروبيين لاحياء التراث القديم/ اليوناني والروماني. كما وقد زوّدته ايطاليا فوق ما كان يعرف من فن الموسيقى فقد أوحت اليه الشغف للانتهاء الموسيقي ليثير في نفسه ما كان قد أثّر عليه والده من محاسن هذا الفن لكن ايطاليا بعثت في نفسه التجديد الموسيقي أثر ما وجده لدى تجديد منتفردي (١٥٦٧ ـ ١٦٤٣) ذلك الموسيقي الشهير ابن البندقية. كان لملتون فيها استمتاع السماع لدى زيارته لمدينة البندقية عندما سمع منتفردي في إحدى حفلاته الموسيقية. فكانت هذه تشكل حافزاً لملتون في ولعه بتجديد الموسيقى. وشدة اهتمامه لكثرة ما أثّرت فيه آثارها؛ فتوجه لكل مؤلفات منتفردي الجديدة فاشتراها وشحن كتبها الى انكلترا. وكان من هذه الكتب معظم انتاج الموسيقي الايطالي الجديد.

ملتون في مضمار الملحمة

ركبت رأس ملتون حيرة في اختيار موضوعات ملاحمه ـ بادىء بدء ـ بين أن يكون موضوعه شعبياً كقصة الملك آرثر أو أن يطرق موضوعاً ابداعياً عانى منه في حياته كقصة الخلق ومشلكة الشر في العالم، وخلاص الانسان من الشر والخطيئة. فكّر في الأمر كثيراً ثم قرر أن يتجه نحو الموضوع الثاني، ومنه كانت ملحمتاه: «الفردوس المفقود» و«الفردوس المستعاد». ملحمتان مشهورتان بموضوعين فيهما اغراء للبحث لما فيهما من حوافز الفن الملحمي الحديث استقى ملتون موضوعهما من عوالم الدين المسيحي ومقاييسه المادية والروحية. ومما يلاحظ لقد اقتبس ملتون موضوعه العتيد من جوهر الكتاب المقدّس وصاغه باسلوبه الفني الملحمي التقليدي مقتفياً فيه آثار فرجيل.

« الفردوس المفقود » في النقد/ التاريخ

تعتبر « الفردوس المفقود » - برأي النقاد - من أعظم أعمال ملتون. احتذى مساره في عمله البنيوي كمثال في نظمها على غرار انياذة فرجيل. إنما يبقى الفرق بين عمل ملتون في « الفردوس المفقود » وعمل فرجيل في « الانياذة » ظاهراً وهذا ما امتازت به ملحمته عندما تناول ملتون فيها سقوط آدم الذي يمثل الجنس البشري بأكمله، وبهذا تجاوز فرجيل لأنه رفض الوقوف أمام النقطة التي وقف عليها فرجيل في الانياذة. بل تناول ملتون الزمان كله منذ بدء الخليقة حتى نهاية العالم، مطوّفاً بالسموات والأرض والجنة والجحيم. وفي مثل هذا الموقف لن يُسْمَحَ لنا الوقوف على كيفية انجازه لنتطرق الى الأشكال التي دارت حول نظم هذه الملحمة؛ إنما كل ما يمكن ذكره فقط ما يسمح به المجال ههنا كصورة موجزة لبنيويتها الدلالية والتي توزعت الى اثني عشر مقطعاً أو نشيداً. وقبل الدخول في محض تلخيصها من المستحسن معرفة تاريخ نظمها. وهذا ما يدفعنا لمعرفة نشرها لأول مرة كان ذلك عام ١٦٦٧ بعدما كانت منظومة في عشرة أناشيد؛ لكن صدورها بطبعة جديدة عام ١٦٧٤ أعاد ملتون النظر في تقسيمها الى أبواب من اثني عشر باباً دعا كل باب كتاباً وهاك موجزها:

الباب الأول: وفيه ٧٩٨ بيت شعر. جاء نظمه للملحمة حُرّاً، لم يلتزم القوافي. فكان الموضوع العام للملحمة خطيئة آدم، ويعني هنا السقوط /فقدان نعمة الفردوس؛ وخلف هذا السقوط كان عمل الشيطان/ العلّة أو السبب. إن الشيطان يمثل التمرّد/ الخروج عن أمر ربه الذي طرده من الجنّة/ يظهر وجنوده من الجنّ وهم راقدون فوق بحيرة من اللهب في الجحيم/ يوقظ الشيطان جنوده ويدعوهم الى اجتماع عام طارىء. أما الأحداث البارزة في الكتاب الأول فكان منها بناء قصر الشيطان.

الصورة لاجتماع جيش الشيطان كما جاء في وصف ملتون:

«لقد ظهروا جميعاً في لحظة واحدة خلال الظلام:
فارتفعت عشرة آلاف راية في الهواء،
وكانت تتماوج بألوانها الشرقية، وارتفعت معها،
غابة كثيفة من الرماح، كما ظهرت الخوذات المتزاحمة،
والدروع المتراصة في مسيرة كثيفة،
لا سبيل لقياس عرضها»[1].

الباب الثاني: ويقع في ١٠٥٥ بيت شعر. يصف فيه أولاً عرش الشيطان وذلك الرفاه الذي ينعم فيه الى جانب الغنى والرونق البهي الذي جعله يفوق عروش ملوك الشرق في مظهره. ومن هذا المشهد ينقلنا ملتون ليصوّر لنا طموح الشيطان في نشر الشر في العالم ثم بسط سلطانه عليه فيما بعد. لكن مؤتمر الشياطين الذين كرسوه لاسترداد الفردوس جسّدوه عبر حملة خطيرة ضد العالم الجديد الذي خلق وسكنته مخلوقات جديدة. أما الشيطان الأكبر فكان عليه أن يحقق أهدافه / يخرج من أبواب الجحيم وعلى جانبيه تنكّبت أذيال الخطيئة ثم الموت. إنه يصعد إلى الأعلى عبر عالم هيولي يتهيّب للقتال من أجل الحصول على الفردوس. في هذا المشهد تتكثف الصور وتحفل بالتداخلات الجدلية وتظهر الرؤية على حقيقتها بين معارض ومحبذ لتترافق بالهتاف والتحية تارة وبالتضارب في المشاكسة طوراً لكن القرار النهائي يبقى في حيز البحث عن أمر العالم الجديد الذي اتخذه الشيطان مقاماً له.

الباب الثالث: وفيه تبرز أعمال الشيطان الدنيئة. أما عدد أبياته الشعرية فتزيد على ٧٤٢ بيتاً من الشعر وفي هذا النشيد يشرك ملتون الاله بما يجري

(١) ملتن في الفردوس المفقود ٥٤٣، ٥٤٩.

ـ على العكس من دانتي الذي أشار اليه بايماءة عابرة. ومن المرجّح أن ملتون كان أشد تأثّراً من زملائه بالمدرسة الكلاسيكية/ اليونانية؛ الرومانية التي كانت تعتبر اشراك آلهتها في احداث الملاحم أمراً ذا قيمة بفعاليـة مؤثرة على تسيير العمل. . .

أما الانسان بعد وقوعه في الخطيئة فيقدم المسيح نفسه قرباناً ليفدي بها البشرية؛ فيتقبله الله ويرفع اسمه فوق كل اسم في السماء والأرض، ويأمر كل الملائكة بأن تعظّمه وترنّم له الألحان.

ومما يجول في هذا النشيد ما يتخلل من أحداث يقوم بها الشيطان ما بين دخوله الشمس وعودته الى الأرض، ثم هنالك مواقف ـ في النشيد ـ تنم عن الرقة والغناء الجماعي والذي يصحبه عزف الآلات الموسيقية الرقيقة. ثم هنالك أيضاً تصوير لموقف المسيح من الله والعالم، وتعبير عن فكرة الفداء ـ في العقيدة المسيحية ـ وما حمله المسيح من خطايا عن سائر البشر تكفيراً لذنوبهم.

الباب الرابع: وفي هذا الكتاب ١٠١٥ بيت شعر. تظهر فيه صور مكر الشيطان على اختلاف أنواعها. ثم تنقلاته حتى دخوله جنة عدن ثم الفردوس. وهنا يرينا الشاعر الصورة التي تجمع بين آدم والشيطان وكيف يظهر الأخير اعجابه بآدم وحواء. البدء في رسم الخطة لوقوعهما في الشرك واسقاطهما في الخطيئة/ تصميم الشيطان على اغرائهما بعد اعجابه بهما وتلذذه بتلويثهما بالخطيئة. فيصغي لحديثهما ويفهم منهما على أنهما محرومان من الأكل من شجرة المعرفة/ وإذا أكلا عوقبا بالموت؛ وهنا عقد العزم على اغرائهما لمخالفة وصية الله. يشعر جبريل/ حارس باب الفردوس/ بأن روحاً شريرة تعصف في محيط آدم وحواء فيشدد حراسته على كوخهما خشية أن تلج الروح الشريرة وتصيبهما بسوء أثناء نومهما. لكن الروح الشريرة تلازم حواء فتغويها رغم حراسة جبريل وحفاظه الدائم على سعادة آدم وحواء. ومما يلفت الانتباه له في هذا النشيد الصور البديعة التي أخرجها للفردوس والأجواء العابقة بالزهور وأغاريد الطيور

والأنوار الساطعة التي تغمر الأشجار والأزهار والأنهار الجارية التي تنساب بين المروج وتفيض بحلو الشراب.

الباب الخامس: يحوي على ٩٠٧ أبيات من الشعر. حواء تقصّ لادم حلمها المزعج وما دخل نفسها من الروع. آدم وحواء يتوجهان الى عملهما اليومي بعد ترنيمة الصباح المعتادة على باب الكوخ. والله قد أرسل روفائيل ليثبط عزائم حواء لئلا تخالف وصايا الله هي وآدم. ثم نبههما عن امتلاك حرية إرادتهما إنما عليهما الحيطة من السقوط في شرك عدوهما الذي اقترب منهما. وهنا يسأل آدم روفائيل عن هذا العدو فيجيبه على الفور إنه الشيطان الذي أعلن العصيان والثورة مع اتباعه على رب الوجود.

الباب السادس: وعدد أسطره ٩١٢ بيتاً وهو تتمة لقصة روفائيل ذاكراً أن ميخائيل وجبريل أرسلا لمحاربة الشيطان. وهنا يبدأ الصدام الأول بمعركة ضارية. ومن خلالها يصف لنا ملتون ثورة الشيطان وجنده وأتباعه والطرق التي يبتكرون فيها الوسائل المؤدية للفوضى. ثم تنتقل الصورة ليلاً بعدما يهدأ الشيطان ليعاود جمع أعوانه ويعود من جديد فيقتلع الجبال ويقوم هو وأعوانه بأعمال جهنمية. عند هذا الحد يحسم الموقف بارسال المسيح من قبل الله في اليوم الثالث ليتحقق النصر على يديه بعد معركة مع جنده ينزل فيها الويلات يقوى الشيطان وجنوده ليقودهم الى الجحيم كما مرّ في افتتاح الملحمة.

الباب السابع: وفيه ٦٤٠ بيت شعر. صورة لروفائيل وهو يصف لآدم الكيفية ثم العلّة التي سببت طرد الشيطان من الفردوس/ هكذا كانت مشيئة الله. ثم كيف تمت بنية العالم الجديد بمخلوقاته الجدد. فأرسل المسيح لينفذّ هذه العملية خلال ستة أيام. وهنا تتجلى الصور في شعر ملتون لنزول المسيح مع موكب جليل من الملائكة تصحبه وتحيط به وبعدما تتم عملية الخلق يصعد المسيح الى السماء مشيّعاً بترانيم الملائكة.

الباب الثامن: وأسطره ٦٥٣ بيتاً من الشعر. يمثل هذا الباب دور الجدل الذي قام بين آدم وروفائيل عندما سأل آدم مرشده عن أي الاتجاهين أصح في علم الفلك اتجاه بطليموس أم اتجاه كوبرنيكوس. بالواقع أن عصرملتون كان عصر اكتشاف الأفلاك ـ وهذا التداخل العلمي في وهج القصيدة دلالة على طرح مثل هذا السؤال لكن الجواب عند روفائيل الذي لم يفاضل ما بين الفلكين ناصحاً آدم الاهتمام بغير علم الكواكب والنجوم والأفلاك، فيستجيب آدم للنصح ثم يحدثه فيما بعد عن علاقة الرجل بالمرأة ليتركه وحيداً بعد اسداء النصح اليه واعادة الوعظ والارشاد له من جديد.

الباب التاسع: إنه باب واسع يتجمّع فيه أكثر من ١١٨٩ بيت شعر. يحمل في طياته صوراً وألواناً من الجدل بعدما خالفت حواء وصية الله واكلت من شجرة المعرفة وأغرت آدم ليقع معها في الخطيئة. كانت النتيجة حتمية في قياس المخالفة والبعد الذي أخذته عما نزل بالانسان من مأساة عقب هذا العصيان الموجع الذي نجم عنه الموت بعد الشقاء.

لا شك أن ملتون اتقن الدور بمهارة فنية مظهراً لنا مدى البطولة في تركيب قصته التي شحنها بصور لا تقل عن صور البطولة في شخصية آخيل وغيره من أبطال الأساطير الميثولوجية؛ حتى أنه لا يلبث أن يستعين بربة الشعر على استزادته بالوحي وشحنه بالقدرة على نظم القريض.

فالباب التاسع يمثل جوهراً طالما بحث عنه الشعراء قبل ملتون. هو نفسه الجوهر الذي وقفت حواء في ظلاله الوارفة عارية بعد الخطيئة/ لقد دهى بها الشيطان بعدما تجسّد أمامها على الأرض بصورة الغمام ثم تحوّل الى صورة الأفعى. آدم وحواء يذهبان الى عملهما اليومي. حواء يتمكنها الفرح لتفردها بشخصيتها/ الحرية الذاتية. ـ وهو شعور بالاستقلالية في العمل بمحض ارادتها. آدم ظل متخوفاً من هذه الحرية/ لم يكن موافقاً والخوف يراوده لأنه ترك حواء فريسة العدو الذي حذّر منه روفائيل. لكن اصرار حواء أرغمه

تركها أن تفعل ما تشاء. وحواء التي أرادت أن تثبت لآدم قدرتها وثباتها رغبت في العمل وحدها. وبعدما استسلم آدم لارادتها ذهبت في توها لتلقاها الحية وتفتح معها حديثاً مغرياً مطرية بجمالها لتعجب حواء من حديث الحية الآدمي، فتجيب الحية بأن تلك القوة أتتها من تلك القدرة على الحديث والفهم بعدما أكلت من ثمرة شجرة معينة. فسألتها حواء عن تلك الشجرة.. فقالت لها بأنها شجرة المعرفة.

لا يشك أن الشاعر كان لبقاً في مراميه، جذاباً في حديثه الذي جعلنا نصدق عن وقوع حواء في مصيدة الاغراء لتأكل هي ذاتها من ثمرة شجرة المعرفة التي وجدت لذة فائقة في حلاوتها.

أما بعد فهل تخيّر حواء آدم بالحدث، أم تبقى منه على كتمان سرّها؟ ينتهي التفكير معها بقرار مفاده التوجه إلى آدم حاملة له بعض الثمار مخيّرة إياه وما أغراها من تناولها! تصيب آدم الدهشة ويعلم أنها قد ضلّت لكنه لحبه العميق لها يشاركها تناول الثمار فيقع هو أيضاً في الخطيئة وتكون نتيجة ذلك فقدانهما براءتهما الفطرية فيستران عريهما بورقة التين.. / يقع الخلاف بينهما ويتبادلان اللوم كما يحاول كل منهما أن يتنصل من مسؤولية الوقوع في الاثم.

الباب العاشر: ويأتي هذا الباب بطوله ثاني أبواب الكتاب ليضم ١١١٤ بيت شعر. يبدأ من حيث ينتهي الباب التاسع. فيذكرنا ملتون فيه بخطيئة الانسان وكيف دفعت هذه الخطيئة حُرّاس الجنة من الملائكة لأن يصعدن الى السماء ليثبتن براءتهن من الغفلة والتقصير في اداء الواجب. ينقلن خبر سقوط آدم فيضج لصداه سكان السماء؛ لكن الخالق يبرئهن من خطيئة التقصير؛ فآدم حرّ الارادة كان قد حُذّر وأُنذر فالخطيئة خطيئته وقد حق عليه العقاب. ويختار الله المسيح ليحاسب المخطئين؛ فينزل اليهما ويحكم بادانتهما. يتملك حواء وآدم شعوراً بالخطيئة/ الشقاء/ الموت وكانا حتى ذلك الحين جالسين عند أبواب الجحيم.

أما صورة الشيطان فما هي الا انعكاس لما احرزه من انتصار ليزيد من أمثاله. لقد استطاع خداع الانسان وجرّه اليه بعدما وقع في اثمه مهد له السبيل للتحرك من مستقره مع حواء واقتفاء خطى الشيطان. والعمل الذي نفذته حواء وأطاعها آدم أدى بهما لاقامة طريق واسع يربط بين الجحيم وبين عالمنا على هدي الشيطان الذي قام برحلة انطلق بها من الجحيم الى مختلف العوالم. وكان الهدف من بناء هذا الطريق تيسير سبيل التنقل بين الجحيم وبين العالم. عاد فرحاً بما حققه فتم تبادل التهاني ولدى وصوله الى قصره في الجحيم قصّ على أتباعه وأصحابه انتصاره على الانسان وهو غارق بكل زهوه وغروره. فتحول الهتاف ببهجة النصر الى فحيح وإذ بالشيطان ينقلب أفعى، وأتباعه افاعٍ مثله، وكان هذا مصداقاً لما قُدّر عليه في الفردوس. ويلوح أمام أعينهم خيالُ الشجرة المحرّمة فيقفزون نحوها ويتسابقون اليها بجشع لقطف ثمارها والتلذّذ بتناولها. . . فإذا بهم يعلكون التراب والرماد المرّ. وتنطلق الخطيئة ويجثم الموت/ لكن الله يعلن أن المسيح سيكون له النصر عليهما في النهاية وإذ ذاك تتبدل الأشياء. ويأمر الخالق ملائكته أن يحدثن عدداً من التغييرات في السماوات والعناصر. ويزداد احساس آدم بخطيئته ويبكي ولا تفلح حواء في رد السكينة الى نفسه. إنهما يتشاوران في طريقة يدفعان اللعنة عن نسلهما وتقترح حواء سبلاً للخلاص لا يقرّها آدم بل يذكرها بما وعدا به من أن نسلهما سوف يثأر من الحية. كذلك يذكّرها بذلك القاضي الرحيم الذي أظهر العطف عليهما حينما كان يحاسبهما على الخطيئة التي اقترفاها وكيف كساهما بالثياب وكان رقيقاً رفيقاً. وينتهي بهما الأمر الى أن يتقدما نحو المكان الذي حاكمهما فيه المسيح فيسجدان أمامه ضارعين تتقاطر من أعينهما الدموع التي تبلل الأرض ويردد الهواء أصداء آهاتهما المتصاعدة من قلبيهما وقد تملكهما حزن عميق وخضوع مشبع بالوداعة والرقّة.

الباب الحادي عشر: وفيه ٩٠١ بيت شعر. يشفع المسيح لآدم وحواء عند الله. ويقضي الله بطردهما من الفردوس. ويتوجه ميخائيل الى الفردوس ليعمل بأمر الله. وتنتحب حواء ويتضرّع آدم ثم يستسلم للقضاء. ويقود

الملك ميخائيل آدم الى قمة إحدى التلال العالية ويظهر أمام عينيه، في رؤية متتابعة ما يكون من عناء البشرية وشقائها في مستقبل أيامها وما يحدث من الأحداث حتى وقوع الطوفان.

الباب الثاني عشر: واستغرقت أحداثه ٦٤٩ بيت شعر. وفيه يتابع ميخائيل تصوره لبناء العالم الجديد بعد أحداث مقبلة ثم يجيء الطوفان. أما المرحلة التي تليه فيولد أناس آخرون يعيشون بعض الوقت في صفاء ووئام. ويكون لهم بعض المعرفة بالحق والعدل. لكن سيطر بين الناس من يطغى ويحاول فرض سلطانه على الناس فينصب نفسه إلهاً عليهم؛ مع أن الله خلق الانسان حرّاً لا سيادة لأحد عليه الا الله، وله السيادة على ما في الأرض من كائنات. وينتشر الفساد وعبادة الأصنام. ثم يتطرق الشاعر بعد ذلك الى ظهور ابراهيم. ويروي بصورة أخرى الأحداث حتى ظهور المسيح وصلبه، وبعثه، وصعوده الى السماء، ثم يروي حال الكنيسة منذ ظهور المسيح حتى قدومه الثاني في آخر الزمان. وبعدما انتهى الملك ميخائيل من رواية هذه الأحداث يقتاد آدم وحواء ـ اللذين يصحبانه مستسلمين ـ الى خارج الفردوس.

« الفردوس المفقود » في ميزان النقد

يقف عمل ملتون الملحمي في فردوسه المفقود ـ في الأدب الانكليزي والأدب العالمي كعمل ضخم، فريد في روعة الفن الشعري مبنىً ومعنىً؛ كما يقف عمل دانتي الملحمي في الكوميديا الالهية فريداً من نوعه في الأدب الايطالي والعالمي أيضاً. علماً أن هنالك خلافاً قائماً بين العملين ذاتهما في الأسلوب وطريقة التناول.

إن « الفردوس المفقود » أصبح ملحمة المسيحيين/ البروتستنت؛ لتواجهها الكوميديا الالهية ملحمة المسيحيين/ الكاثوليك. إن الانكليز ما زالوا منذ كتابة

« الفردوس المفقود » وحتى اليوم وهم ينظرون الى ملتون نظـرة التقدير والاعجاب. وقد يكون هذا الشعور نابعاً من منطلق ديني يربطهم بهذه الملحمة وما تحوز من دلالات أوقعت في نفوسهم السحر. كما لا يخفى أنها تروي جوهر المعنى في الكتاب المقدس. كما قوبلت في نظر الباحثين بتهافت على دراستها والبحث في أبعادها الانسانية والاجتماعية والخلقية. حتى باتت بنظر النقاد هدفاً يتقصّده الباحثون في تناولها ونقدها. وما زالت تحوز هذا الاهتمام من قبلهم حتى يومنا هذا. من هنا بقيت مكانة ملتون ـ كشاعر عبقري ـ عالية ومنظورة بالقياس لسواه رغم تقادم العهد الذي انقضى على عمله الكبير. إن مكانته الشعرية تكمن في قيمة عمله وحقيقة شعره. لأن البعد الأخلاقي الذي ارتسمت فيه هذه الملحمة أضحى قيمة انسانية واجتماعية استطاع أن يعالجها في أكثر من صعيد. أما المقياس النفسي فيبقى الدرس الأمثل في قبول تجددها مع الجوهر الانساني. ثم يليه ذلك التداخل العقلي/ المادي مع الرمز/ الهيولي/ الروحي/ الميتافيزيقي المثالي الميثولوجي الذي لازم حياة الانسان والكون والوجود منذ بدء الخليقة وما زال يعاود ذاته بين الأفراد والجماعات في أوضاع المجتمع كلما هزت موجات التحرر والتجديد/ في حضن الثورة والانقلاب المؤدي الى الرفض/ التمرد والانعتاق.

من هذا الجانب وسواه نجد أن ملتون قد استطاع أن يقدم للنقد مادته السمينة كما قدّمها ذخراً انسانياً خالداً. فكما أن الكثير من النقاد أعجبوا بعمله كذلك الكثير منهم من تحامل عليه. وهذا أمر بديهي لأن العمل العظيم مهما عظم لا تكتمل عظمته إلا إذا تفاوتت حوله الآراء بين مؤيد ومعارض. وهكذا كان شأن « الفردوس المفقود » في ميزان النقد الأدبي والنقد المقارن.

إن ملتون الذي أوغل في تصوير الخطيئة وأبعادها. كما صور لنا الانسان في كيفية مواجهة العدالة الالهية، ثم كيف أغراه الشيطان، ليواجه فيها بعد وقائع العقاب اثر عمله؛ يرينا من جهة ثانية صورة أخرى تمثل الانقاذ من حتيمة المصير؛ هي صورة المسيح في شفاعته لاثم البشرية/ آدم وحواء، وكيفية تحمله

أعباء الصلب من أجل خلاص الانسانية من الخطيئة فإذا به يواجه الموت فداء لبني البشر.

ثم لا تلبث الصورة الشاعرية حتى تجهر بالعلّة ـ وملتون أظهر براعته في حبك القصة على غرار التشويق بأسلوب فني إبداعي ـ ولو قلد به فرجيل أو استوحاه من جوهر الكتاب المقدّس!

إن المعلول هو الشيطان /ظاهرة التمرّد ـ الرفض/ المشاكسة. واقع احتدامي وأحداث متراكمة والقالب يحمل الصفة الملحمية / شعراً. الشيطان/ البطل ـ صورة متكاملة تحمل مغزاها الانساني في أقصى أبعاده، والشكل / قصة يظهر فيها العنف/ صراع ليس له قرار/ والمحارب قوي عتيّ. لقد استدعى الموقف مثل هذا الصراع بكل ثقله مشحوناً بأسنّة الحراب /مواقف بطولية/ خوارق/ معارك وحروب طاحنة.

وإذ بالشاعر يرينا صورة تتفاعل في تركيبها النفسي لا بد من ضراوة في احتداميتها حين وجد في عدو الله والانسان ـ ابنه البارّ على الأرض ـ مواجهاً عنيفاً وقوياً. إن خلا هذا الصراع من ذلك العنف فقدت الملحمة صفة تتحلى بها هي جبروت البطل الذي يعتبر من أبرز شروط نجاحها على اعتبار ما للبطل من قيمة بركيزة أساسية يمثل تقليداً اسطورياً ميثولوجياً في حركة التداخل المعقد للبنية الملحمية كدللالة القوة الخارقة في اللاوعي أو في الخيال في ثنايا الصورة...

وهنا تبدو أمامنا صورة الشيطان/ البطل في ملحمة ملتون وكأن الشاعر تعمّدها عن قصد ليزيد حدة التفاعل في مجرى الحركة القائمة بين الذات والموضوع/ بين القبول والرفض في تركيب الكون ديالكتيكياً ـ على سُنّة التضاد في الكمية والنوعية.

إن مثل هذا الاختيار واجه ملتون معارضة لا يستهان بها من آراء النقاد كفعل احتجاج على عمل البطل/ الشيطان: وهل يحق للشيطان أن يمثل دور البطل؟ لأن البطل بعرفهم منزّه عن ارتكاب الرفض والتدمير لأنه: إن لم يكن

إلهاً فهو نصفه؛ وعادة الآلهة أو انصافها لا تعمل الا لصالح الشعب.

بالفعل ان اختيار ملتون كان عملاً فريداً أثار البحث والاجتهاد بالاضافة لما رسمه البعض من مؤشرات فيها أكثر من تساؤل. إن من النقاد من ناح باللائمة على ملتون معتّلاً عليه/ كيف يترك البطولة بيدي الشيطان وليست بيدي الانسان؟ ومنهم من وافق بتحفظ.. ومنهم من امتنع عن التعليق حول هذه الصورة بالذات!.

إن ملحمته ـ على كل حال ـ تجسّدت فيها حركة، حركة انتقال مميزة بين مواقع أحداثها/ بين الجحيم والفردوس، الشمس والسماء، الكواكب والأرض. ثم نجد في هذه المواقع كائنات فوق الحسّ تروح وتغدو، تملأ الملحمة حركة/ حركة متداخلة فيها تداخل توالدي يسري عبر مناظر متعددة تتغير بتبدل الأحداث أضفت على الحركة قدرة على الاستمرارية لما أحاطها من تشنج قائم لا بديل عنه ما دام الشر موجوداً في جانب والخير كائناً في حيزه. إن مثل هذه الاحاطة أضفت على الوجود صفة جدلية لا تزول الا بزوال واقعها في العلة والمعلول. فالأضواء الكاشفة عن عمل الشيطان من جانبه، وعمل حواء وآدم من جانبها، والحرب الضروس بين الشيطان وجنوده وبين الملائكة، تشكل عالماً قائماً بمعتقدات وميول وآراء ورموز متعددة؛ لأنها تعبّر عن أعمال الناس وحياتهم اليومية.

لقد كان ملتون ماهراً جداً في نقل مثل هذه الصور الحسيّة الى عالم الفن / الأدب عبر انعكاسات حققها بعدما وجد اهتمام الناس مركزاً عليها في اطار العمل والممارسة فكان مخلصاً لنقلها بصور فنية ناجحة/ الاخراج والصياغة. لقد كتب ملتون ملحمته بأسلوب فريد في اللغة الانكليزية. فاقترب الى صياغته التي كان يتقنها باللغة اللاتينية لأنه كان يجيدها على أكمل وجه وبالتالي كان متأثراً بفرجيل وأسلوبه الملحمي.

من خلال طبيعة عمله هذا استطاع ملتون أن يحدث صورة جديدة في الأدب الانكليزي. لأن الجهد الذي بذله لانجاح أسلوبه الملحمي مراعياً

ناحيتين بارزتين في هذا الانجاز العظيم: الناحية الأولى بقاء ملتون في حدود الالتزام أمام موضوعه محافظاً على ملاءمته بين المبني والمعنى في سياقه الضخم كعمل شعري ارتدى أسلوباً فخماً بأداء قوي.

أما الناحية الثانية فتكمن في قدرة ملتون على استيعاب فكر العصر الذي عاشه وعبر عنه بلغة تجديدية في اطار ملحمي تقليدي. وبهذا يكون قد عمد الى ثلاث وسائل لادخال الفخامة الى أسلوبه ـ تبعاً لتحليل البروفسور لويس C.S. Lewis[1]:

الوسيلة الأولى: استخدم ملتون كلمات أو تراكيب غير عادية، كان بعضها قد أصبح في زمن الشاعر قديماً مهجوراً وعديم الاستعمال.

الوسيلة الثانية: ذكر ملتون في ملحمته أسماء أعلام لا يقصد من استخدامها الا مجرد وقع الرنين الصوتي؛ لكن ارتباط ذكرها منوط بأمور عجيبة أو نائية أو رهيبة أو مثيرة للحواس أو مشهورة في إثارتها لصور الحس.

الوسيلة الثالثة: كان يركّز على التوجيه المستمر الى كل المصادر التي تثير أعمق استجابة في الحواس وترتبط أوثق ارتباط بتجربتنا الحسيّة كالنور والظلام والعواصف والأزهار والجواهر والحب والموت والشقاء وما شابه ذلك[2].

لقد ظلت ملحمة ملتون «الفردوس المفقود» مدار نقاش واهتمام الدارسين أمداً طويلاً؛ لأنها كانت مثار الحوافز البشرية من حيث أسلوبها الفريد، ومحتواها المرتبط بقصة الخلق/ الله/ الانسان/ الخطيئة وهذه مجتمعة تكفي لتشكل مجالات واسعة في الحوار أو الجدل والمناقشة لما في خفاياها من

---

(١) البروفسور لويس: شغل منصب استاذ الأدب الانكليزي في العصر الوسيط وعصر النهضة في جامعة كامبريدج منذ عام ١٩٥٤.

(٢) C.S.Lewis: A preface to paradise Lost. oxford University Press, 1963 (P. 40 - 41).

غموض يبعث على التساؤل فقط من أجل الكشف عن الحقيقة التي طالما شغلت بال هذا الانسان طيلة حياته. فكيف النقد الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة لاظهار قيم الفنون ثم ترجمة مراميها وتحديد مقاييسها ومدى التزامها بوجود هذا الكون وما يدور في أفلاكه من تفكير وأحاسيس وتحاليل.

بينما نجد ناقداً آخر/ جوزيف أديسون ـ الذي وصف ملتون بأنه أغرق اللغة الانكليزية بمناخ لم تعتد عليه. واتهامه هذا جاء بعبارة مشهورة له عن وصف الشاعر[١]. وكذلك نقد صموئيل جونسون الذي جعل منه ت.س. اليوت مجال دراسة استخدمه عملاً جديداً في إحدى دراساته قسّمه الى بحثين هامين يدوران حول أدب ملتن وذلك عامي ١٩٣٦ و١٩٤٧.

من المآخذ التي استتبعها في بحثيه على ملتون كان منها تأثيره السيء في اللغة الانكليزية. ثم نسب اليه مسؤولية ظهور الكثير من الشعر الرديء خلال القرن الثامن عشر؛ وهذا ناشيء عن اعجاب الشعراء بملتون بعدما اتّبعوا أسلوبه في النظم. إن هذا التأثير السيء ـ بنظر اليوت ـ تجاوز القرن الثامن عشر ليستمر حتى يومنا هذا[٢].

أما المآخذ الأخرى التي دلل عليها اليوت فهي عديدة منها: ضعف الصورة المرئية في شعره. ولم يعد هذا لفقدان حاسة البصر عند ملتون وهو في منتصف العمر، بل انه راجع الى تكوينه الثقافي القائم على القراءة والتحصيل العلمي، وكذلك الى ولعه الشديد بالموسيقى، ذلك الولع الذي تجلّى تأثيره في شعره، فجعله أكثر اطراباً لحاسة السمع منه لحاسة البصر.

وقد دلل اليوت على رأيه هذا بمقارنة أقامها بين أمثلة من شعر شكسبير في وصف الطبيعة، وقابلها بأمثلة مماثلة ن شعرملتون[٣]. وقد بيّن في دراسته

---

(١) Herbert Grierson and J.C. Smith: A Critical History of English Poetry London, Chatto and Windus, 1956. (P. 164).

(٢) و(٣) T.S. Eliot: On: Poetry and poets.)P. 165 - 166).

هذه متكئاً على النصوص وما فيها من مفردات لشعر شكسبير وكيف تكتسب أبعاداً جديدة؛ بينما المفردات في شعر ملتون لا تكتسب أي شيء من ذلك. فلغة هذا الشاعر ـ في رأيه ـ مفتعلة تقليدية. ثم انتقد اليوت ذلك التعقيد القائم في العبارة عند ملتون لأن الشاعر ـ برأيه ـ قد اتبع طريقة في تركيب الجمل لا هدف من ورائها سوى رنين اللغة وموسيقى الألفاظ. إن في اتهام اليوت يجنّبه التفريط بالمضمون بل ركز على طريقة ملتون في زخرفة الألفاظ الموسيقية المتداخلة في عباراته التي أحدثت سيطرة بصدى رنينها عند الالغاء مبتعداً عن الأسلوب الطبيعي في القول والفكر[1].

مثل هذه الثغرات وسواها وقف اليوت لها بالمرصاد معارضاً إياها لأنه وجد فيها عيباً لا يمكن التغاضي عنه في شعر شاعر كبير كملتون. وقد عبّر عن ذلك العيب التعبيري بأن القارىء قد تحبب إليه أو تشغله الموسيقى اللفظية في سياقها اللغوي لما تحمله من رنين صاخب ترافق المعنى الذي يتقصّده أو يتقصّاه. لذا ليس على القارىء إلا أن يقرأ « الفردوس المفقود » ـ في مثل هذه الحال ـ مرتين، « إحداهما من أجل تذوق موسيقاه والأخرى لفهم معناه »[2].

وإذ بنا نرى ليفز كناقد لشعر ملتون يوافق اليوت على نقده اياه بنفس المواقف. إذ به يقول: إن شعر ملتون يتسم بالمبالغة في اظهار الفصاحة في حين أنه لا يؤدي ما يتناسب مع مظهره الفخم[3].

إن اليوت يرى شعر ملتون يحمل حدين أو اتجاهين: اتجاه فلسفي وآخر أدبي[4] وهو استنتاج استخرجه من واقع ملتون الاجتماعي / من ذلك الصراع

---

(١) المصدر السابق نفسه ص (١٥٧ ـ ١٥٨).

(٢) و(٣) و(٤) - F. R. Leavis: Revaluation, Penguin Books, 1964 (P. 42 .61)

الذي كان دائراً في عصره على الحكم؛ يوم كان ملتون أحد أتباع حدّي هذا الصراع/ ديني وسياسي وقد جسّدهما الشاعر في شعره. لكن رغم كل الذي ذهب به اليوت في نقده القاسي لشعر ملتون يبقى الشاعر بنظر اليوت كبيراً مبدعاً لنفسه أسلوباً خاصاً به. يبتعد فيه كثيراً عن الانكليزية التقليدية ويقترب فيه كثيراً من التراكيب اللاتينية، هذا فضلاً عن استخدامه الكلمات الانكليزية ذات الأصل اللاتيني بطريقة أعادها الى المعنى الأصلي الذي كانت عليه في اللاتينية.

إن لغة ملتون التي اتسمت بالاطراب أكثر من التصوير قد تعود لسببين: أولهما تأثير الموسيقى على ملتون وقد انعكست أصداؤها في نبرات شعره. أما السبب الثاني فانه ينصبّ على عامل هام من شخصية الشاعر الذي فقد إحدى حواسه الهامة وهي حاسة البصر.

أما اليوت فيعيد الى الأذهان تفضيله العظمة في شعر شكسبير لكون الشاعر استطاع أن يصوّر ويطرب قارئه في آنٍ معاً. وكما تمّ ذكره آنفاً رغم كل النقد الذي تناوله اليوت لشعر ملتون يبقى أمامه فريداً، عظيماً في أسلوبه وآثاره الملحمية الخالدة لما فيها من ربط ما بين اللفظ والمعنى؛ إن مثل هذه المقدرة تخوّله أن يكون ـ بصياغته هذه الشاعر ـ الانكليزي الوحيد الذي استطاع أن يجعل البيت الشعري يلعب دوره الموسيقي المحسوس وسط مجموعة من الأبيات المرتبطة لفظاً ومعنى في الأداء الوظيفي لكلا الدلالتين[1].

إن آراء النقاد حول عمل ملتون في فردوسه المفقود أخذ أبعاداً متفاوتة ووجهات نظر متغايرة وهذا أمر بديهي لكن مثل هذه الآراء ساقت أحكاماً حديثة ومفاهيم معاصرة من خلال مقاييس أنضجتها معادلات الذوق الفني للقرن العشرين بينما ملتون عاش وكتب شعره في القرن السابع عشر فالقياس

---

(١) المصادر السابق نفسه ص ١٧٩.

بالنسبة للزمن أمر لا مفر منه وعلى أساسه يمكن اصدار الأحكام النقدية وإذا كانت المآخذ التي حاسب النقاد ملتون على أساسها وهم يعيشون في عصر تطورت فيه كل الصيغ العلمية حتى اللغوية وحوسب على أنه شاعر من العصور الوسطى لا شك بأن مثل هذه المفاهيم حتماً ستختلف فيها الفوارق بكل أبعادها سواء من حيث اللغة، وكانت لغة ذلك العصر خليطاً باللاتينية لطغيان هذه اللغة على شعوب أوروبا، أم من حيث الصياغة أو الأسلوب وما شابه ذلك وهي أمور قد لا تلتقي ومفاهيم الذهنية والذوقية للشعر الحديث، لأن البعد الزمني الذي يفصل ما بين هاتين المسافيتن بكل تأكيد له تفاعلاته المتداخلة في قلب وتبديل وتطور مثل هذه المفاهيم.

وعلى أية حال اننا نجد رأياً للناقد لويس في معرض مقدمته للفردوس المفقود يقول فيها: « إن لوم ملتون على أسلوبه الانشادي وعلى بعده عن مألوف القول ولغة الحديث، هو لوم له على اتباع الأسلوب الذي تعمد الشاعر اتباعه لأنه هو الأسلوب الذي ينبغي ابتاعه في التعبير عن مثل هذا العمل. إن مثل هذا اللوم يكون شبيهاً بتوجيه انتقاد عنيف الى أوبرا أو أوراتوريو[١] لأن الممثلين الذين يؤيدون مثل هذين اللونين يقوم أداؤهما على الغناء بدلاً من الحديث[٢]. وذهب غريرسن وسميث في كتباهما « التاريخ النقدي للشعر الانكليزي » ـ وهما من نقاد العصر الحديث ـ الى أن ملتون رفع اللغة الى مستوى موضوعه الضخم، الى أنه أغنى الأسلوب الشعري مع ما كان لملتون من قدرة نفّاذة على أدائه الشعري/ في مزجه بين معطيات الحواس ليشعر القارىء عبر تلك الصور المرئية عن رائحة العطور النفّاذة وفي أبيات أخرى المخاطبة

---

(١) (Oratorio) تعني هذه الكلمة دينياً ما يصاغ حوله اللحن والموسيقى والغناء المنفرد والجماعي وعزف الأوركسترا.

(٢) Lewis: Apreface to Paradise Lost (P. 40).

بين السمع والشم، وأبيات تتذوقها العين والأذن في الوقت نفسه[١].

إن مثل هذا النقد الايجابي لشعر ملتون كان بمثابة ردّ مفحم على اليوت في سلبياته نحو الشاعر. هذا وتناول أكثر من ناقد شعر ملتون في مختلف موضوعاته سواء كانت نواحي دينية أو صوفية أو عقائدية أو حركة التضاد بين الخير والشر وما شابه ذلك.

كان ملتون مؤمناً؛ كان هذا أحد الفوارق الملتمعة في شعره. فالفردوس المفقود في جوهرها تعبّر عن معالجة موضوعية ذات منزع مسيحي صوفي تصطبغ بالصبغة الانكليزية. لأنها مطبوعة بطابع ملتون نفسه - أي - متداخلة بجو الخلاف الحاد الذي ساد عصره كما تبدو ظاهرة مواقع الجدل العنيف حول خصائصه الفكرية، ومنطلقاته العقائدية على صعيد مذهبي.

إذا ما اجيزت المقارنة بين انجازين هامين في فن الملاحم لوجدنا أن الفارق قائم بين كون الفردوس المفقود كملحمة جاءت من رحم المذهبية البروتستنتينية الانجيلية ومن مناخها الديني، نجد الكوميديا الالهية أو جحيم دانتي خارجاً من وهج كاثوليكي محض والقصد من المقارنة ليس بشكل منهجي بل مجرد تلفّت للفوارق بين هذين العملين. إن طبيعة الفردوس المفقود لا ريب تختلف عن جحيم دانتي من حيث الرسوخ في العقيدة /بمعنى أنها تنطوي على نقد موجه وتهجّم صريح لمعتقدات القرون الوسطى حول جملة مفاهيم منها: رؤيوية الملائكة، وعقيدة الغفران الكاثوليكية، ولرجال الدين في الكنيسة الانجيلية[٢]. بينما نجد المنطلق عند جحيم دانتي يختلف كلياً في المبدأ ولو

---

(١) Herbert Grierson and J. C. Smith: A critical History of English poetry - London 1956 - P. 164

(٢) Boris Ford Ed. AGuide to English Literature Pinguin Books 1962 Vol' P. 172

اكتسب صفة الالتقاء في الجوهر! لأن المعالجة عند دانتي كانت في المطلق تطال رأس الكنيسة / البابا . من خلال الممارسة/ دانتي لم يكترث لأمر مهم في هذا المثال / الرمز عن كونه ما زال انساناً ولو وضع على رأسه تاج الألماس المقدّس وارتدى ثياب الكهنوت... بل اعتبره فعلاً بمقامه مقام الألوهية في مثالياتها وطقوسها المقدسة.

على أية حال ان الأعمال الأدبية لا تقاس بمحتواها الديني مهما كان المعتقد سامياً مثالياً بكل رموزه ومقدساته؛ بل تقاس بقيمتها الانسانية أمّا طابعها الديني فيبقى الوسيلة لبلوغ الغاية /لأن الجسر الذي يعبر عليه الفن يمثل الحصيلة التجاوزية في اداء العمل الأدبي في حقل التجربة الذاتية.

إن الصراع الذي جسّده ملتون في ملحمته على كافة الأصعدة العقائدية والدينية والسياسية كانت نقداً موجهاً للاصلاح الذي كان يحمل هاجسه طيلة حياته. فالتجربة عنده جاءت أكثر نضوجاً لأنه كان من جهة ثانية أكثر حرية في عمله الفني، ومثل هذه الحرية تنتسب لخلفية دينية في الجوهر كالديمقراطية والانفتاح القائم في مذهبية الكنيسة الانجيلية. فالانجيلية في الأصل كاثوليكية منشقة عن طريق/ البروتستنت/ الاعتراض الذي قام به لوثر (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦) وتبعه المحازبون له في أوروبا في القرن السادس عشر وكان ألمع من خلفه كلفن (١٥٠٩ ـ ١٥٦٤) الذي لعب الدور الأكبر في تجسيد العقيدة البروتستنتينية عن كثب بعدما أعلن عقلنة المبادىء الكنسية في أكثر من نقطة عارض فيها البابوية شرعاً ودافع عن وجهة نظره بذلك.

إن ما يهمنّا ليس البحث في مسألة الخلاف بين العقيدة الكنسية القائمة بين الكاثوليكية والانجيلية بل الأهم هو الانعكاس الضوئي/ الصدى المرتدّ عن ممارستها على الشعب. من هنا يتسلّط النور على الفردوس المفقود كعمل ملحمي باقٍ من أعظم المنجزات العالمية في فن الملاحم لما تحمله في طياتها من قيم تاريخية وانسانية واصلاحية وعقائدية. ومآثرها هذه تمثل استمرارية لبقائها ـ مهما مرّ عليها الزمن ـ لأنها تحمل الطابع المميز المناسب لحركة التجديد في

واقع الحياة؛ كما ستلقى القبول الدائم لدى والقارىء والناقد والذوّاقة ومريد الاصلاح/ التبديل والتجاوز الفكري والفني والعقائدي. أذ أن طابعها سيلاقي من ينفر منها ـ من جهة ـ على أساس محتواها العقائدي، كما ستلاقي بالمقابل عند من يجد فيها ذلك الفكر والعمل في تاريخ انكلترا. أما من جهة ثالثة فيميل اليها من يجد فيها ذلك البناء الأدبي الفخم مبنى ومعنى.

وإذا تخطينا هندستها البنيوية فتبقى ظاهرة الدلالة فيها احتوائية لجوهر مشاكل الانسان/ الخير والشر. والفردوس المفقود تعبّر بكل بساطة عن صراع الانسان من مشكلة الخير والشر وموقفه منها. إنها جاءت لتصوّر هذا الديالكتيك القائم بكل أبعاده في إطار الزمان والمكان/ بين العلة والمعلول كقاعدة مادية وميكانيكية. هوذا الاطار الشمولي المطلق في مفهومه العام. أما في تنوّعه فان الأقنية التي تتسرب منها تداخلات أخرى من نظام الوجود، والكائن، والكون، والقدر، والهيولي، والعقل، والضمير، وكافة الماورائيات. لا شك بأنها معالجة متروكة لحقل الفلسفة ومداركها وأبحاثها واتجاهاتها، هي مجال دراسة مستقلة تكتسب التعمق في مجالات تناولها على حقيقتها.

ولئلا يتسع أمامنا الأفق في مادتنا وعندها يصعب الالمام به سنبقى في مضمار الفنون من الشعر الأوروبي القصصي في العصر الوسيط لنرى اكتمال الصورة فيه، والجديد الذي أحدثه في مسيرته الحضارية.

الفصل الحادي عشر

ملاحم القرون الوسطى في أوروبا/ بين التحول النوعي والتقليد الكمي

إن ما ألمحنا اليه من شعر قصصي في مقدمة فن الملحمة قد يكفي ـ حالياً ـ للتنويه عن القصد من الدلالة عن هذا الفن الشعري الخالد. لكن تبدو لنا ضرورة يمكن التأكيد عليها من خلال ادراكنا لمفاهيمه والتطلع الى خصائصه وإذ بنا نجد الاكتفاء من جانب آخر للتوقف عما سقناه من بحث وتحليل ومقارنة لأبعاده ومقاييسه القريبة والبعيدة.

أما الشق الآخر الذي ينتظرنا ـ في هذا الباب ـ من هذا الفن ليدفعنا نحو معرفته فهو قائم بين التلوين الذي احطاط به والتحوّل النوعي في واقعه من جهة والتقليد الكمي لمن سبقه كظاهرة لم تعطه ذلك المقام الذي كان يتوقعه أصحابه من جلال أعمالهم.

إن النقد ولا شك سوف يكشف كل ذلك لأن الفن القصصي في الشعر ـ كما رآه ـ النقاد يحمل ألواناً أخرى من الملاحم لكن لا تلبث أن تفقد هيبتها أمام سحر القديم الذي قدمه هوميروس ومن جاءبعد من مبدعي هذا الشعر الخالد.

لقد صنّف النقد هذه الفنون على ضوء قيمتها الانسانية والحضارية والتاريخية. . . كما أن هناك فناً قصصياً ـ وجده النقد ـ رحماً انبثق منه فن القصة الحديثة في مطلع القرن الثامن عشر؛ فدعاه الانكليز تجاوزاً / منظوماً « Romance» والافرنسيون سمّوه «Roman» لكن تراجع الانكليز أعادهم لتعديل مصطلحه حيث استخدموا له كلمة «Novel» المشتقة من الايطالية «Novella» وتعني الحكاية أو القصّة القصيرة. أما الرومانس فهو يعني في الأصل قصة شعرية باحدى اللغات الرومانسية كالفرنسية والايطالية والاسبانية. وإذا عدنا الى جميع هذه التسميات لنجدها مشتقة من اللغة اللاتينية ومن خلال هذه العودة الى الأصل لنجد السبب الذي اعتمدته اللغات المذكورة كما هي ـ بالرومانسية ـ لأن تلك التسمية لم تأتِ عن عبث اطلاقاً؛ فبوجود اللغة اللاتينية في القرون الوسطى وسيطرتها على اللغات المحلية لم يكن للأخيرة حيز إلا للاستعمال المحلي بينما اللغة اللاتينية كانت للاستعمال الدولي في ميادين السياسة والثقافة والدين بطابعها الأبوي الفوقي المهيمن.

أما فيما بعد فقد أخذت كلمة رومانسية أبعاداً في معانيها حتى أصبحت تطلق على أية قصة من قصص المغامرات أو الحب أو الأحداث العجيبة التي تفوق تصوّر العقل.

إن ولادة القصة الحديثة من بعض فنون الملحمة تبعث للتوغل في مقارنة ما بين الملحمة والرومانس. لا شك أننا سنجد الفرق بعيداً ما بين معنى الدلالة أولاً كما نجد الفرق أيضاً على صعيد بنيوي.

إن معنى كلمة ملحمة بايجاز كلي ـ وقد تمّ شرحها سابقاً ـ هي قصة تقوم على الخوارق والبطولة الأسطورية في التحام الجيوش لها أبعاد واسعة الأفق تتعدد فيها الآلهة كما تلعب فيها دوراً بارزاً. بينما الرومانس لا يتجاوز في حدوده الضيقة نسبة اذا قيس بالدلالة المعنوية والهندسة البنائية للملحمة في بطولتها وخوارقها. فالرومانس سيطر عليه موضوع قصصي هدفه التسلية من

جهة واثارة المشاعر وقوة الحماس من جهة أخرى؛ وهنا يلتقي الاثنان معاً في حيّز موحّد. فالمجال ضيّق لاقامة مقارنة حقيقية منهجية بين نقاط اللقاء وعدمه بين الملحمة والرومانس؛ بل الاختلاف ما بين الفنين وارد حتى في الأسلوب، لأن أسلوب الملحمة يقوم على فخامة تتناسب والحماسة البطولي؛ بينما اسلوب الرومانس يقوم على بساطة تجري في سلاسة مع الأحداث، تسعى لاثارة السامع وتشويقه لمعرفة الحدث والكشف عن أفقه بكل فضول. ومن جهة ثانية يهتم الرومانس اسلوباً بالناحية القصصية لقراءتها أو للاستماع اليها. من هذا المنطلق وجدناه يتحول الى أب تاريخي للقصة الحديثة!

أما إذا بحثنا عن تصنيف الدول السبّاقة لتبني هذه الفنون فبناء لظروف حضارية وذوقية من جهة، وتبعاً لضروف اقتصادية/ اجتماعية وعوامل سياسية من جهة أخرى. أما على صعيد البنية الأدبية فانها حصيلة ثقافية تجمّعت فيها روح الفن كظاهرة أخلاقية، كانعكاس عملي للتوجه الذي طرأ على الحياة بشكل عام في القرون الوسطى في أوروبا. وإذ بها تمثل هذه القصص حسن الانتقاء على أرضية ظن ناظموها أنها بالفعل عمل متطور قد ينافس أعمال هوميروس وفرجيل ودانتي وملتون وسواهم من شعراء الملاحم. من هذه الصورة جاءت الأساليب متنوعة الموضوعات تكتسب حركة التبدّل أو التجاوز عبر تيارات أخذت لها نواة /صفة المدارس المذهبية كتفاعل فني اعطى أكبر حصيلة له في فرنسا حتى كادت وحدها تحتكر النهضة الأدبية في انتاج الشعر القصصي ابان العصور الوسطى.

ومما لا يبعث العجب، أن مثل هذا النوع قد لاقى قبولاً في طبقة معينة تتمتع بالثقافة والعلم لأنها تمثل البنية الفوقية للمجتمع في الحكم والسلطة والادراة. فأقبلت الطبقة الارستقراطية على هذا الأدب حتى نسب اليها ـ فيما بعد ـ تجاوزاً أو حصراً ولذلك دعي بقصص الطبقة الراقية/ Roman Courtois/. أما ناظمه فكان يبنيه على البحر الثُمانيّ ثم يقرأ للمستمعين بصوت مرتفع تغلب عليه أجواء مخملية مرفّهة تتناسب ومقام الملوك والأمراء والنبلاء بكل حسن ورواء انتقاءً ليكون موافقاً لموقعه الطبقي على كافة

الأصعدة حتى العلم والثقافة. وإذا أُجيز تقسيمه من حيث التعامل كمدلول معنوي فيقسم الى أربعة أقسام هي:

قصص القدماء/ Roman d'antiquité

إنها مجموعة من قصص نظمها شعراء أوروبيون في القرون الوسطى؛ قبسوا موضوعاتها عن كتّاب لاتينيين قدماء. رووا فيها أساطير اليونان والرومان كما زوّدوها بسيرهم وتاريخ حياتهم ليقتفوا سر العظمة الذي تمتع به هذان الشعبان العريقان بالحضارة والرقي العلمي والفلسفي. حتى أن مضمون هذه القصص كان عبارة عن تقليد أو اقتباس لمضامين الأعمال الأدبية اليونانية والرومانية الخالدة.

أما الحقبة التي نظم فيها شعراء أوروبا مثل هذه المجموعات فكان حوالي أواخر القرن الحادي عشر حتى أواخر القرن الثاني عشر أو مطلع القرن الثالث عشر. وكان من أبرز المنظومات التي وصلت لتأخذ مكانها في المكتبة العالمية هي: قصة طروادة، وقصّة طيبة، وقصة اينياس وقصة الاسكندر.

أ ـ قصة طروادة/ Roman de Troie

نظمها الشاعر الفرنسي بنوا دي سانت مـور Benoit de Sainte Maure الذي عاش في القرن الثاني عشر. أما نظمها شعراً فقد تمّ حوالي سنة ١١٦٠م؛ بنحو ثلاثين ألف بيت من الشعر. انه اقتبسها عن ترجمة مكررة/ لاتينية/ يونانية الأصل.

تمثّل في زمانها عشر سنوات من حرب طروادة، أما أحداثها فهي عبارة عن وصف وهمي لحرب طروادة. يتراوح اقتباسها بين روايتين وكلاهما يوناني أما الأول فيدعى داريس فريجيوس/ Dares

وكان مؤيداً لطروادة وقيل أنه اقتبسها عن كتاب يدعى صاحبه phrygius دكتس كريتنسيس/ Dictys Cretensis، الذي قيل أنه كان شاهد عيان لهذه الحرب أما الثاني فيدّعي في تأييده لليونان.

وبما أننا نفتقد للأدلة القاطعة حول نسب هذه القصة سوف نسوقها على هواها من حيث الجوهر دون التوقّف عند كاتبها الحقيقي، لأن التوقف سيكون عند ناظمها الفرنسي/ وهو القصد/ في القرون الوسطى.

إن مثل هذا الادعاء في نسب القصة لشهود عيان/ على أنهم كانوا على صلة بحرب طروادة لم يقنع أصحاب الدراسات الكلاسيكية بقبول هذا الادعاء الذي لا يستند الى قاعدة علمية أو منهجية. من هنا اعتبرت مثل هذه القصة لا تعدو عن كونها مجرد أقاصيص نسجها أصحابها انعكاساً لأحداث حرب طروادة عندما أخذ التدوين طريقه في عصور متأخرة ثم نقلها اللاتينيون الى لغتهم لتكون لشعوبهم دروساً في الأخلاق وتربية الأجيال. أما من حيث لغتها فانها كتبت بلغة سهلة ليفهمها الناس البسطاء لا لتكون بمستوى لغة فرجيل على سبيل المثال/ لغة الحكمة والفلسفة التي يصعب على شعوب القرون الوسطى أدراك معانيها.

لا شك أن قصة طروادة تقوم على أصول خرافية؛ صورها يستشفّها خيال الانسان دون تردد رغم بعد زمانها. لقد لقيت قبولاً ونجاحاً في آن معاً. من هذا الادراك أخذ الشاعر بنوا على عاتقه اعادة نظمها مستنداً الى مادتها الفنية وتاريخها الخالد القويم.

لقد كان الشاعر فناناً تجاوزياً عندما أدخل لأحداثها بعض الوقائع التي تنسجم مع ذوق انسان العصر/ للقرن الثاني عشر. وإذ بهذه القصة الشعرية تلقى قبولاً لتداخلها النفسي الذي يتوافق ومجريات الحياة اليومية. ولهذا النجاح الفنّي التجديدي وجد فيها الأوروبيون ميدان تجربة جديدة فيها الذوق الشعري الرفيع واللغة الواضحة السهلة والدرس الاجتماعي الثمين. ترجموها الى لغاتهم لتتداخل في تفاعلهم الحضاري، ولتنقل لهم تطعيم الثقافة

والأسطورة والتاريخ اليوناني الى ثقافتهم وتاريخهم المعاصر.

ب ـ قصة اينياس/ Roman d'Eneas

منظومة شعرية أخرى ظهرت إثر قصة طروادة، يدور موضوعها حول شخصية بطل الانياذة وهي تعالج نفس الموضوع الذي تعالجه انياذة فرجيل، ويبدو على أسلوبها المقتبس إضافات من ناظمها كمواد أخرى من شروح الانياذة. وقصة اينياس لم تكتف فقط بالاقتباس بل تأثرت في كثير من جوانبها بالشاعر اللاتيني أوفيد Publius Ovidius Nasa (٤٣ ق.م - ١٧/ ١٨ م.) وكان ناظم هذه القصة يريد منها أن تكون كتتمة مكملة لقصة طروادة المعروفة.

جـ ـ قصة طيبة/ *Roman de Thébes*

حاول ناظمها أن يجمع فيها سيرة العصور السابقة في قصة يتذوّقها أبناء عصره. إنّه شاعر فرنسي مجهول تناول قصة طيبة كموضوع يدور حول سيرة البعض من أساطير اليونان مثل أوديب (œdipe). وبمهارة ذوقية وفنية تطاولت قصته في نحو عشرة آلاف بيت من الشعر. أدخل فيها تاريخ طيبة وأساطيرها حتى أنه جعل نهايتها فاجعة بسقوط مدينة طيبة وتدميرها وموت كِريون/ Creon ملكها الأسطوري.

لقد اعتمد الشاعر في بناء قصيدته الطويلة على اقتباس أسسها من قصة طيبة (Thébaid) للشاعر اللاتيني ستاتيوس (Statius) الذي نظمها في سنة ٩٢ م. من هذه الأرضية أخذ الشاعر الفرنسي مادته ليمنهجها في قالب تجديدي فني يتناسب أذواق الجمهور في القرون الوسطى حيث أدخل عليها ما وجده قريباً من قرّاء عصره كاختراع فني تتكامل في أطره قصته « طيبة ».

د ـ قصة الاسكندر / Roman d'Alexandre

قام بنظم قصة الاسكندر شاعران فرنسيان من شعراء القرون الوسطى هما لامبرت لي تور/ (Lambert le Tort) والكساندر دي برناي (Alexandre de Bernay تناولا فيها موضوعاً طالما تناوله كبار شعراء عالميين من جميع القارات هو البطل الاسطوري التاريخي الاسكندر المكدوني.

إن سيرة الاسكندر كانت مصدر ايحاء لشعراء من أوروبا والشرق لما أحيط من قصص خلال حياته رغم قصرها. فأقبل الشعراء على النظم،والأدباء على النثر من معين هذه الشخصية التاريخية العريقة حتى أضحى عالمياً تجاوز تراب بلاده الى عالم يقتديه ويتخذ من حياته أمثولة.

أما قصة الاسكندر العتيدة فانها تتجاوز العشرين ألف بيت من الشعر الفرنسي مزج فيها الشاعران تداخلاً فنياً حتى جمعا فيها الأسطورة الى الحقيقة التاريخية أما حكايا الأساطير التي جمعتها هذه القصيدة الطويلة ما له علاقة بأرسطو الفيلسوف اليوناني/ معلم الاسكندر المكدوني. تذهب هذه الأسطورة لتصور المعلم وتلميذه وهما في قارة الهند. وهنالك يقع البطل الأسطوري/ الاسكندر أسير الحب مع فتاة هندية ساحرة أفقدت منه عقله، وانساق في حبها هائماً على هواه/ وهنا تلتقي هذه الحكاية الأسطورية مع موضوع شعري آخر نظمه الشاعر هنري أندلي/ Henri d'Andeli) بعنوان: « قصيدة أرسطو » Le Lai d'Aristot وفي هذه القصة التي يفقد الاسكندر عقله إثر حب لفتاة هندية، يلومه معلمه أرسطو لكن التلميذ وعد معلمه بالابتعاد عنها. وقد صاحبته الكآبة إثر ذلك الفراق المؤلم. ولما شعرت الفتاة بتصرف الاسكندر المفاجىء سألته عما جرى له، فحكى لها قصته مع معلمه، فأرادت أن تكيد الفيلسوف وتنتقم منه. إن هذه الساحرة صممت أن تحوّل أرسطو الى حيوان. وقبل تنفيذ خطتها أخبرت الملك عن عمل تريد منه أن يراها من خلال نافذته عند صباح الغد. فشاهد الملك إمرأة تركب حيواناً

وتسوقه بلجامه. لقد حولت الساحرة الهندية أرسطو جسدياً وروحياً من إنسان إلى دابّة تسير على أربع وهي تمطي ظهره فرحة تغني.

إذ نجد الصور مختلفة ومتعددة في الآداب التي كتبت عن الاسكندر حتى أضحى موضوعه حقلاً خصباً في مجالات الأدب المقارن شائعاً لدى عامة الطبقات الشعبية في أوروبا عصرئذٍ، حتى كاد الناس تصديق ما صوّره الشعراء من قصص وأساطير حول الاسكندر ومعلمه أرسطو وكأنهما حقيقة وأسطورة في آنٍ معاً.

لقد صرّف الباحث الانكليزي ولّيس بَدْجّ (E. A. Wallis Budge) جهداً كبيراً في دراسة قصص الاسكندر وجمعها حتى توصل في إحدى استنتاجاته الى خلاصة تعطي ضوءاً لمنابت أصولها؛ وإذ به يعيدها لمؤلف مصري كان قد اخترع مثل هذه القصص الأسطورية؛ كما أنه يرجّح أديباً يونانياً استخدم مواداً مصرية وذلك بعد وفاة الاسكندر بزمن قليل[١].

لم تتوقف قصص الاسكندر وسيرة حياته الأسطورية على بلاد الغرب وحسب، بل تداخلت في صلب الآداب الشرقية لأسباب عديدة منها: حكم التداخل عبر الصلات بالغزو ثم بواقع الثقافة والتبادل التجاري بين شعوب البحر الأبيض المتوسط وسواها.

إن مثل هذا التداخل أحدث تفاعلاً واضحاً على صعيد التأثير والتأثر بين الأمم حضارياً، وثقافياً، واجتماعياً، وأدبياً، وعلمياً، وفلسفياً...

وإذ بنا نجد من جملة هذه وهج الفاتح الاسكندر وما تنوقل عنه من حكايات تجذّرت بين أوساط الشعوب الشرقية قصصاً وحكايات وأساطير

---

(١) E.A. Wallis Budge: The Life and Exploits of Alexander The Great. (Being a series of Ethiopic Texts, ed. and trans). vol' I, Introduction P. ix, London, 1896.

ميثولوجية، تتناقلها الأجيال تلو الأجيال في الحبشة جنوباً والشعوب الناطقة بالسريانية والأرمنية شمالاً. حتى ملأت هذه القصص كتب الأدب العربي وتاريخه على امتداد العصور. أما في الشرق فقد اهتم بمثل هذه القصص شعراء الفرس وكبار نظّاميهم أمثال نظامي الكنجوي الذي خص الاسكندر بأطول منظوماته القصصية حتى تجاوزت منظومته هذه عشرة آلاف بيت من الشعر(١).

لقد قسم الشاعر الفارسي منظومته « اسكندر نامه » الى قسمين سمّى القسم الأول « إقبال نامة » ويعني به (كتاب الاقبال). وسمّى القسم الثاني « خرد نامه » ويعني (كتاب العقل) ومن المرجّح أن أسماء أخرى أطلقت على القسم الثاني.

مثل هذه القصص عكست محصلات ذوقية وفنية كانت غذاء روحياً ومادياً للآداب العالمية في القرون الوسطى وما بعدها. أما الدلالة الملموسة التي يتحسسها الباحث تكمن في مدى امتداد تاريخها بما فيها العصور الوسطى. وهذا يكفي كمؤشّر يوحي بابوية هذين التراثين على بنية أوروبا الأدبية والحضارية والانسانية.

٢ ـ قصص وأساطير البريطانيين Romans Bretons

يلي قصص القدماء ـ وقد سبق الحديث عنه ـ نوع ثانٍ جديد من قصص القرون الوسطى ونعني به قصص البريطانيين أو قصص الطاولة المستديرة (Roman de la Table Ronde)

---

(١) نظامي الكنجوي: منظومة « اسكندرنامة ».

يمكننا توزيع هذا النوع من القصص على ثلاثة فروع: فرع يحكي قصص « الملك آرثر » ومغامرة فرسانه، وفرع تشعّب حتى تملك قلوب وأفكار شعراء ذلك العصر عبر قصة « تريستان » في فرنسا وانكلترا وألمانيا. أما الفرع الثالث فلم يقل اهتماماً عن سابقه لدى شعراء القارة لموضوعه الديني البارز وقصته « الوعاء المقدس ».

أ ـ قصة الملك آرثر وفرسانه

تدور أحداثها في منطقة النورماندي الفرنسية على سواحل الأطلسي في الشمال، وهي منطقة يطلق عليها إسم بريتاني (Bretagne) وكذلك أخذت لها مقاطعات أخرى في كورنوول (Cornwall) وهي منطقة تقع في الجنوب الغربي من انكلترا، وأيضاً في ويلز (Wells) الانكليزية حتى وصلت حدود انتقائه للأرض إلى ايرلندة. يحمل أعباء السفر في أساطير هذه القصة الملك آرثر وفرسانه لكن الشخصية البارزة والمشهورة هي شخصية لانسيلوت (Lancelot) الفارس الشجاع الذي قام بأعمال جعلت منه أسطورياً ببطولاته الخارقة. أما على صعيد ذاتي فقد وقع في حب زوجة الملك آرثر/ الملكة جنيفر وبذلك اكتملت عنده الصفات البطولية بعدما جمع في حياته الحقيقة الانسانية بعواطفه ومشاعره التي صهرها في حب أخلص له، والخيال الذي جعل منه الشعراء فارساً أسطورياً خارقاً يكاد وجوده لا يصدق.

فقد اهتم بجمع ودراسة أنواع هذه القصص الباحث الانكليزي جيوفري مونموث الذي صنّفها في كتابه المشهور « تاريخ ملوك بريطانيا » والذي أضحى بدوره كتاب الأساطير وملهم شعراء أوروبا لنظم مثل هذه الموضوعات[1].

---

(١) Geoffrey of Monmouth: Historia Regum Britanniae

ب ـ قصة تريستان وإزولت (Romans Tristan et Isold)

تريستان قصة أسطورية عاشت في أذهان الشعراء والناثرين فنسجوا من معينها قصصاً شعرية ونثرية في أكثر من بلد أوروبي في القرون الوسطى.

الشخصيات: تريستان بطل الأسطورة ابن أخ الملك مارك وعشيق الملكة إزولت؛ إزولت زوجة الملك مارك، والملك مارك.

تريستان ملهم شعراء فرنسا وانكلترا وألمانيا حتى تجاوزهم الى قاطع فني آخر ونعني به عالم الموسيقى مع فاغنر.

تروي قصة تريستان موضوع عشق طغى على قلبين حتى سكرا به: تريستان وإزولت تناول العاشقان شراباً أشعل نار الحب في فؤاديهما؛ حتى لم يغدا قادرين على التخلي عنه. كما أن أحداث القصة تدور حول الولاء الذي انصاع اليه العاشقان للملك مارك زوج إزولت وعم تريستان؛ رغم طغيان الحب عليهما سيطر صراع بين عاطفتي الحب والوفاء.

في مثل هذا التداخل الأخلاقي جاءت صور القصة متعددة الوجوه تحمل أساليب ناظميها بناء على البُنْيَة في شعر كل منهم والخيال الذي يشاء منه الشاعر أن يكون بألوانٍ تجري حسب وقائع القصة أو على النحو المقصود تبعاً لمشيئة الشاعر وذوقه الفني.

أول منظومة شعرية حول تريستان كتبها الشاعر توماس (Thomas) حوالي سنة ١١٦٥، ١١٧٠ لم يعثر منها إلا على قسم والأجزاء الباقية فُقدت بظروف غير معروفة. وبعده تناولها شعراء فرنسا ليكتبوها شعراً وكان البادىء بها الشاعر النورماندي بيرول (Béroul). وتلي هاتان المنظومات - منظومتين قصيرتين كتبتا في زمن متقارب الأولى في أواخر القرن الثاني عشر والثانية في مستهل القرن الثالث عشر. وجاء العنوان متوافقاً وهو « جنون تريستان » (La Folie Tristan). وفي هذه القصة يظهر تريستان بصورة متخفية على هيئة

مجنون يقص على الملك مارك قصة حبه للملكة إزولت.

وتبقى القصة على أرض فرنسا لينظمها شاعر كبير /كرتيان دى ترو (Chretien de Troyes). عاش الشاعر في القرن الثاني عشر يرافق أحد أمراء فرنسا الاقطاعيين وقيل أنه زار انكلترا. انه شاعر فنان بلغ ذروة عطائه عام ١١٦٠ ـ ١١٨٥. كان بارعاً في رواية القصة لما كان يدخله عليها من عناصر التشويق والتكنية. ولسوء حظه وحظ الأدب فقد ضاعت قصيدته حتى لم يبق له منها سوى الاسم.

وبعد ئذ تحوّلت هذه القصة الى ميدان النثر لتكتب عام ١٢٣٠ قصة منثورة جمعت في جوانبها الفنية شخصيات عرفنا منها آرثر وتريستان ولانسيلوت. لقد صورت صراعاً هائلاً قام بين لانسيلوت الذي عشق زوجة الملك آرثر /جنيفر وتريستان عاشق زوجة عمه الملك مارك /إزولت.

إن نفس هذه القصة بعد زمن قصير انتقلت من اللغة الفرنسية الى اللغة الانكليزية. فظهرت أولاً بعنوان (Sir Tristrem) وسنلاحظ تبدلاً في التسمية لأن التكنية الفنية سوف تعطيها غير الدلالة التي تناولها بها شعراء وناثرو فرنسا. تناولها الأديب توماس مالوري Thomas Malory تحت عنوان «موت آرثر» Morte Darthur في إطار عمل جمع فيه مختلف الأساطير الانكليزية عبر أسلوب نثري قصصي جيد.

وقبل أن تنتقل هذه القصة الى ألمانيا يبقى شعراء انكلترا المتأخرين في القرنين التاسع عشر والعشرين الذين تناولوها في نظمهم لأنها عاشت في خيالهم سفراً فنياً وجمالياً كان محبباً لديهم. فتناولها الشاعر الانكليزي ماتيو آرنولد (Matthew Arnold) الذي عاس ما بين (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) فنظمها شعراً بعنوان (Tristram and Iseult) وكذلك نظمها الشاعر الانكليزي سونبرن (Swinburne ١٨٣٧ ـ ١٩٠٩) بعنوان (Tristram of Lyonesse) ونشرها عام ١٨٨٢. وجاء رأي النقاد حول منظومته على أنها تعتبر أفضل أعماله الشعرية وأجودها.

وما أن دخل القرن الثالث عشر حتى انتقلت هذه القصة الأدبُ الألماني وكان أول من تناولها الشاعر الألماني المشهور غوتفريد فون ستراسبورغ (Gottfried Von Strassburg) الذي صاغها بتسعة عشر ألف بيت من الشعر بعنوان (Tristan and Isold) ورغم إطالة الشاعر لأبياتها لم تأت قصيدته مكتملة بأحداث القصة كلها. إنما الملفت لهذه المنظومة هو الاتقان الفني والأداء البارع والأسلوب القصصي المتقن الذي يحمل الروعة في جمال الوصف واتقان الصور في تصوير العاشقين في إطار صوفي محبب.

ومن ألمانيا ما لبثت أن عادت نفس هذه القصة الى فرنسا لتلقى اهتماماً عند العالم الفرنسي جوزف بيديه (Joseph Bédier) (١٨٦٤ - ١٩٣٨) الذي كان من المختصين بآداب القرون الوسطى فصاغها صياغة كاملة معتمداً على بعض النصوص الفرنسية القديمة التي بقيت ومنها نص الشاعر بيرول، فترجمه الى الفرنسية الحديثة ثم أكمل جوانب القصة بأسلوب يتفق مع جو القصة وزمانها[١].

وكما حضيت قصة تريستان وازولت اهتماماً بين الشعراء الناثرين والنقاد وكذلك وجدت لها مجالاً رحباً لدى عالم الموسيقى. لقد صاغها الموسيقى الألماني ريتشارد فاغنر لعمل فني كبير/ حوّلها لأوبرا ضخمة تعتبر من أروع أعماله الخلّاقة. فقد عرضها عام ١٨٦٥ لأول مرة فلقيت لدى هواة هذا الفن الاعجاب بكل أبعاده. وبذلك الجو الحماسي عاشت الأسطورة الشعبية التي نبتت فوق خيال عامي لتصبح إرثاً فنياً شغل أدباء وشعراء وفناني القرون الوسطى وما بعدهم لتكون لهم مصدر الهام وأعمال شعرية ونثرية وموسيقية رائعة. ومن هذه الدلالة الفنّية وجد الابداع طريقه ليكون الشعب مصدره لا مقاصيرالملوك /حصراً. وفي مثل هذا التحوّل مال الأدب بكل أبعاده لينحو في

(١) يوسف غصوب: قصة تريستان وإزولت: جدد وضعها: جوزف بيديه. نقلها الى العربية يوسف غصوب. (المنشورات العربية).

سبله الجديدة نحو المذهبية الجديدة لبناء المدارس الحديثة التي تتعايش مع واقع الحياة وتنطلق من معينها البكر. وإذ بنا نجد البنية الجديدة تميل في آداب أوروبا تتجه نحو الاستقلالية والافلات من المؤثرات المباشرة عليها من آداب اليونان والرومان. وستشكل هذه المعطيات حركة مشجعة لأدباء الرومنسية الذين ثاروا على الأدب الكلاسيكي بعد عصر النهضة ونبذ قواعده التي سيطرت على آداب أوروبا زمناً لا يستهان به.

وهذا ما نجده أيضاً في نوع آخر من قصص البريطانيين وأساطيرهم وبالتخصيص قصة « الوعاء المقدس » (Sacred Grail). انها قصة ذات طابع اسطوري لا تتجاوز في موضوعها أو أسلوبها القصة التي جئنا على ذكرها إلا بتبديل التسمية. وقد ألهمت شعراء كثيرين في فرنسا وألمانيا حتى ريتشارد فاغنر في موسيقاه فصور القصة تتداخل في مضمونها. تدور حول صلب السيد المسيح والوعاء الذي جُمعت فيه دماؤه بعدما طعن بالحربة وهو على الصليب. يجتمع حول هذا الوعاء جماعة من الفرسان عرفوا بفرسان الوعاء المقدّس.

الحادثة تقع في اسبانيا حيث كان مقام الفرسان في احدى قلاعهم. واثر الحادث يؤخذ قرار لبناء دير تقديساً لهذه الذكرى.

أما الأسطورة فتنتقل من شاعر الى شاعر يرويها ويصوّرها خيال الشعراء كما يحلو لأذواقهم الفنية. فيصوّرها الشاعر الفرنسي كريتان دي تروا عبر اسطورة تحكي قصة غلام مع الزمن تحوّل فارساً شجاعاً أخذ بثأر أبيه وأنقذ فتاة حسناء من براثن أعدائها ثم أحبّها وتزوجها. وأطلق الشاعر على منظومته عنوان « بارسيفال » (Perceval) وأضاف اليها قصة وعاء عجيب رآه بارسيفال في إحدى القلاع دون أن يبحث عن رمز الدماء والرمح والوعاء. حول هذا الرمز تدور أحداث القصة حتى يدفع بارسيفال نفسه للسعي من أجل الحصول على هذا الوعاء. وإذ بالقصة تأخذ منحى آخر مع الشاعر الفرنسي روبير دي بورون (Robert de Boron) الذي عايش القرنين الثاني والثالث عشر. وربط اسطورته هذه بأسطورة الملك آرثر لتخرج عطاء فنياً جديداً.

إن اسطورة الوعاء المقدس وجدت طريقها بسهولة الى الأدب الألماني فنظمها الشاعر الألماني ولفرام فون إشنباخ (Wolfram Von Eschenback) متخذاً لها نفس التسمية كسابقه الفرنسي بارسيفال (Parcival) الذي يعود تاريخ نظمها الى ما بين ١٢٠٠ الى ١٢١٢ م وتعتبر هذه المنظومة من أعظم ما نظم من شعر في القرون الوسطى في الأدب الألماني. إن رغم اقتباسه عن الشاعر الفرنسي دي تروا فإنه أجاد أكثر منه بقوة شاعريته وروعة أدائه.

إن فاغنر استلهم هذه الأسطورة وحوّلها الى أوبرا ضخمة تعد من روائعه الموسيقية الخالدة. وعرضها لأول مرة عام ١٨٨٢. لقد استوحاها من نفس أحداث اسطورة الوعاء المقدس في اسبانيا لكن عطاءه جاء على خلاف للشاعر فون إشنباخ إنما هذا لا ينفي مدى استثارة خيال فاغنر لدى قراءته لفون اشنباخ الذي لخصها في كتابه لوهنغرين (Lohengrin) ابن بارسيفال حيث ضاغ تحت هذه التسمية أوبرا عرضها لأول مرة عام ١٨٥٠ وهي عبارة عن درامة موسيقية. أما فاغنر ذاته فقد أعجب بالشاعرين إشنباخ وولتر فون در فوجلويد (Walther Von der Vogelweide) يجعلهما من شخصيات درامته الموسيقية «تانهاوزر» (Tannhàuser) الذي عرضها لأول مرة في عام ١٨٤٥. يكون فيها الشاعران بطلي الأسطورة في موضوع يدور حول فارس شاعر جوّال يدعى تانهاوزر.

وبهذه الصورة تكون أساطير البريطانيين باباً جديداً في تنوير الأدب أو توجيهه لبنية جديدة تتداخل فيها الأبطال ويتصارع فيها الحب والفروسية لاظهار الذات الانسانية. وهذه ستشكل ظاهرة لمستقبل أدبي يتغذى منه النقد والأدب المقارن في آن معاً.

٣ ـ قصص المغامرات / (Romans d'Aventures)

من جملة ما أفرزته مقاييس الفن في العصور الوسطى في أوروبا نوعاً آخر

من الأنواع الجديدة التي وجدت طريقها الى الحياة عبر معالجة تحمل طابع الأسطورة حيناً وطابع الخيال أحياناً لتستميل الى مزج الحقيقة الوضعية بأطياف الخيال والأساطير دون المسّ بقدسية الفن وارتقائه لتضع الهيكلية المتناسقة لواقع الذات الانساني. انها تحاول أن تجد هذه عبر الموضوع من خلال خلق جديد يشرف الفن على بنائه باشارة يستوجب التوقف عندها.

إن قصص المغامرات ما هي الا من ذلك اللون القصصي الذي خصّ به أدباء فرنسا أدبهم عصرئذٍ. أما دلالة هذه القصص فهي مصطلح لقصص القرنين الثاني والثالث عشر. غلب عليها فن النظم أكثر من فن النثر. يدور موضوعها حول الحب والفروسية دون الاتكاء على واقع تاريخي بل هدفها تقديم القصة كفنٍ قادر أن يروّح عن نفس قارئه.

تعود أصول هذه الحكايات بأساطيرها الغيبية إما إلى العصور القديمة أو تحمل الشرق على أطيافها أو تأخذ من قصص أهل شمال أوروبا وواقعهم الشعبي. أما نظمها شعراً فقد بناه الشعراء على الوزن الثُماني - في معظمه - تكشف مضامينها عن حضارة راقية لشعب متطور. تحمل صور العادات والتقاليد لأهل تلك العصور؛ صور النبل لأخلاق الفرسان، مع الاحترام لمقام المرأة في المجتمع. ومن المرجّح أن السبب في اتقانها كان يعود لما تقدّمه هذه القصص من ترفيه عن نفوس النساء الارستقراطيات في مجتمع ذلك العصر. من هنا كانت تحمل أنبل الصور وأمتع الرواء وأجمل الانطباعات الحضارية والأخلاقية التي تعوّد على ممارستها أهل القصور في حضائرهم الاجتماعية من طوابع الرقي والاستمالة الى الخيال واتباع أساليب الحياة المرفهة اللطيفة الناعمة. وأبرز قصص هذا اللون كانت لجان رينار (Jean Renart) فاتصفت قصصه بأروع أساليب الرشاقة لأنه صور الحياة المنزلية بقدرة هائلة من الخيال والمتعة ليعطي أصحابها أبعاداً فيها من الشفافية ما يزيد عن طابعها التقليدي. ومن أشهر قصصه غيوم دي دول (Guillame de Dole) وقصيدة الظل (Lai de L'ombre).

قصته/ غيوم دي دول تروى لنا المثال عن حياة الحب والطموح. البطلان في القصة غيوم الأمير الاقطاعي الفارس الشجاع شقيق الحسناء الجميلة لينيور الذي وقع في حبها الامبراطور الألماني كونراد اثر الوصف الذي نقله اليه عنها شاعره الجوال راسماً له جمالها وحسنها وأخلاقها. يرتسم الحدث عندما دعا الامبراطور غيوم الى قصره ليتعرّف اليه وأثناءها يحدثه عن رغبته في الزواج من شقيقته لينيور. أما المفاجأة تحوّل الواقع الى انتكاسة تجعل الامبراطور العاشق في يأس من النبأ الذي حمله أحد المفسدين عن لينيور على أنها فتاة غير شريفة. غيوم يصاب بذهول وتكاد مسيرة الزواج تتعرقل لكن حل العقدة يتم بحضور لينيور لتكذّب ما حاول المفسد تشويه سمعتها. وعند هذا الموقف تنتهي القصة بسعادة الحبيبين. ويتخللها لوحات من الأغاني الرقيقة الحافلة برومنسيية عذبة.

و « قصة الظل » لا تقل رقة عن سابقتها لأنها تروي أيضاً صورة حب بين فارس وفتاة. أراد الزواج منها فرفضته. المكان في احدى القلاع وقرب بئر في ساحتها الداخلية. الفتاة تغفو عند حافة البئر اغتنم الفارس فرصة اغفائها ووضع خاتم الخطوبة فوق اصبعها. لما أحسّت طلبت منه أن يأخذه فأجابها: إني سأقدمه الى الفتاة التي أحبها من بعدك. عندها نظر الى ماء البئر فوجد صورة الفتاة ذاتها/ رمى لها الخاتم قائلاً لها لقد قبلته.. رقّت الفتاة قلباً وقبلت الزواج منه.

وهنالك قصصاً أخرى بقي مؤلفوها مجهولي الأسماء مثل قصة فلورا وبلاتشفلور (Floire et Blaucheflor) يعود تاريخها الى القرن الثالث عشر تناولها شعراء من فرنسا وانكلترا بنفس الموضـوع (Flores and Blancheflour) كما تناولها الأديب الايطالي بوكاتشو بقصة منشورة بعنوان Filocopo . أما أحداثها فتدور حول شاب أحب فتاة. الفتاة تصبح في احدى قصور بابل بعد خطفها. يعلم الشاب بمكان وجودها. يستطيع بعد لأي الوصول اليها. يختبىء فلورا بسلة زهور ويدخل اليها. ينكشف سر العاشقين ويحكم عليهما بالموت. لكن الحب يخلصهما فيظفران بالنجاة. إن

القصة تمثل صور الشرق العاطفية بكل أبعادها الخيالية لتقدم أجمل وأرق الرؤى الانسانية النبيلة.

وهنالك قصة تمثل انتصار الحب على الفوارق الطبقية والاجتماعية وخير من يمثل هذه الصورة قصة «أوكاسان ونيكوليت» (Aucassin et Nicollette) التي جاءت بطابع نثري لمؤلف فرنسي مجهول الاسم. أحداثها أيضاً بين شاب من أسرة اقطاعية والده أمير والفتاة من اقليم البروفانس كانت خادمة لأحد الأثرياء. عشقا بعضهما حتى الاحتراق. أحداث القصة تدور وقائعها في الجنوب من فرنسا أما كتابتها فجاءت بلغة الشمال في فرنسا. أما علاقة اقليم بروفانس فهي وثيقة الصلة بالعرب في عهد الأندلس ثقافة وعادات.

علم الأمير الاقطاعي بحب ولده لفتاة عادية فمنعه عنها وأمر بزج الفتاة بالسجن ثم سجن ابنه أيضاً. لكن العاشقين استطاعا الهرب ومغادرة فرنسا الى شمال افريقيا. يكتشف ملك قرطاجة ان نيكولويت ابنته التي فقدها ذات يوم وعجز عن الاهتداء اليها.

تمتعت هذه القصة بخيال رائع الى جانب كبير من الحقيقة الموضوعية فجاءت بروعة الأداء وجمال الصور وبراعة الاخراج.

٤ ـ المنظومات القصصية القصيرة/ (Lais)

وهي احدى ظاهرات الأدب في القرون الوسطى دون أن تبتعد حتى عن أساليبها ومضامينها ولا تختلف عن أنواعها القصصية شعراً ونثراً. تتفرد منظومات هذا النوع بأحجام قصيرة تتنوع موضوعاتها ما بين قديم كقصة أرسطو والصبية الهندية (Le Lai d'Aristot) ـ وقد سبق عرضها ـ وتأخذ الطابع الأسطوري كنوع آخر مثل أساطير أهل بريتاني أو منها ما هو على لسان الحيوان كقصص كتاب كليلة ودمنه لابن المقفع/ عند العرب والفرس. إذ أنها

ذات صفة موجزة نظمها أصحابها على الوزن الثُماني - الذي جئنا على ذكره سابقاً في نظم الأساطير والقصص التي تمّ عرضها.

إن أبرز من نظم في هذا المضمار الشاعرة الفرنسية ماري دي فارنس (Marie de France) كانت شاعرة مغمورة ولدت في فرنسا وأعطت انتاجها في انكلترا فعرف عنها أنّها كانت واسعة الثقافة تتقن عدة لغات أجنبية بالإضافة الى لغتها الأم كالانكليزية واللاتينية. أما شعرها فيدور موضوعه حول موضوعات قصيرة جاءت على لسان الحيوان كقصص ذات نكهة خاصة بها المنسوبة الى ايسوب (Aesop) اليوناني؛ والبعض الآخر يدور حول قصة الملك آرثر. ان منظومات ماري دي فرانس لم يبق الأصل منها الا الترجمات الانكليزية وهي تعود الى القرن الرابع عشر. وكانت الشاعرة قد أهدت هذه القصص من أعمالها « للملك النبيل » ويعني به هنا ملك انكلترا هنري الثاني (١١٥٤ - ١١٨٩).

٥ - الشعر التعليمي - قصص الحيوان - الحكايات

هنالك أنواع أخرى من فنون الشعر والنثر القصصي الأوروبي في العصر الوسيط لم نأتِ على ذكرها مثل الشعر التعليمي وقصص الحيوان والحكايات.

إن اليونان القدماء أنفسهم عرفوا مثل هذه الأنواع ولو كانت شهرتهم بفن الملاحم أكثر سطوعاً. لقد كان هسيّود (Hesiod) أول شاعر يوناني يدوّن عملاً من طينة هذا الشعر الذي عُرِف بملحمة « الأعمال والأيام » «Les Travaux et les jours». وأسلوب هسيود على ما يبدو في شعره التعليمي كان قريباً من أسلوب هوميروس مع الفارق بين أسلوب الشاعرين: تلك القوة والجدّة اللتان تميّز بهما أسلوب هوميروس.

أمام هذا التمايز بين أسلوب الشاعرين يبدو أن هسيّود عاش بعد

هوميروس. لكن البعض من النقاد من قال أنه سبق عصر هوميروس. بالحقيقة هناك غموض يكتنف حياة هذا الشاعر. لكن رأياً يرجّح أن هسيود وهوميروس كانا معاصرين. إنما يميل الرأي الغالب على أن هسيّود عاش بعد هوميروس.

يقول قاموس اللاروس بناء على معلومات المؤرّخ اليوناني هيرودوت: عاش هوميروس في عام ٨٥٠ ق.م. بينما الأساطير تقول أنه عاش في القرن السادس قبل الميلاد. بينما يقول اللاروس عن هسيّود عاش في منتصف القرن الثامن ق.م. مؤلّف الشعر التعليمي: «Les Tavaux et les jours» و«La Théogonie».

على أيّة حال سنحاول عدم البحث في أيّ من الآراء وما هو الأصدق أو الأقرب الى الواقع لأننا لسنا بصدد دراسة تاريخية لهذا الشاعر أو ذاك بل مرادنا من هسيّود ما أعطاه لفن الشعر من نوع جديد طلع به الى العالم فكان فيه مجلّياً.

أما من حيث التمايز بين هسيّود في شاعريته التي اتصفت بالحكمة والحياة وشاعرية هوميروس فقد اتصفت بالخيال المحلّق والبطولة والخوارق نجده قد اهتم بطبقة الأشراف وصفوف الألهة فجسّدهم في شعره حتى عاشوا معه؛ بينما نجد هسيّود قد اهتم بطبقة الفقراء والفلاحين الكادحين الذين صوّرهم على حقيقة حياتهم في فنه.

إن القيم التي رفعها هسيود في شعره كانت أخلاقية، كالصدق والامتناع عن الكذب وحفظ العهود وإطاعة القوانين والاستقامة، والظلم والخطيئة. بينما هوميروس لفتت رؤاه أفخم صفات المديح، والاعتداد بالنفس، والعنفوان والشجاعة في النزال. أما هسيّود فقد حرص على العدالة والاستقامة وسواهما من الصفات التي أكسبته صيغة «الشاعر المقدّس».

هذا الشاعر الريفي يضعنا أمام حياة يصوّرها لنا باهتمام كلي فيرشدنا الى

سلوك الحياة القويمة وينصحنا لأن نتعلّق بالحياة العملية كالزراعة مثلاً والسوي في حياة الريف. إن هسيّود واقعي في شعره، في طريقة أداثه كأنه انسان أمين يخاطب أخاه لفعل الخير، ثم نراه يخاطب الحكام والناس معاً ليصرف همومه في النصح الثمين من أجل سبل المعايشة الهانئة. وتتجلى هذه الخصائص بوضوح في ملحمته « الأعمال والأيام ». التي تبلغ نحواً من ٩٢٨ بيتاً من الشعر.

من نافلة القول أن لهذه الملحمة في الشعر الكلاسيكي القديم تأثير وجيه على الأعمال الشعرية في العصر الوسيط؛ من هنا نجد لزاماً على أنفسنا وبناء لمنهجية البحث أن نعرفها بايجاز لنستطيع الحكم على شعر القرون الوسطى من خلال الجوانب التي أثّرت فيه، « الأعمال والأيام ».

مقومات هذه الملحمة المرتكزات التالية: قيمة ربات الشعر في نظر الشاعر، صراع الانسان مع أخيه بدافع الأنانية والطمع، سقوط الانسان في الاثم بسبب المرأة، الفارق بين الانسان والحيوان رتبة ومسؤولية.

على ضوء هذه المعطيات الأخلاقية بنى هسيّود ملحمته العتيدة. قبل كل شيء توجه الشاعر بدعائه لربات الشعر ثم أعطانا صورة عن صراع قام على ارث تركه والده له ولأخيه برسيس (Perses) كانت نصيحة الشاعر لأخيه أن يقلع عن الخصام. لكن برسيس ذلك الولد المفتور على الطمع سخّر كل السبل حتى الرشوة لرجال الحكم ليحقق رغباته في أن ينال حصته من الميراث وتكون أكثر من حصة أخيه. يصوّر الشاعر لنا كيف تتم عملية سقوط الانسان وكيف كان ذلك بحتمية العلاقة التي أقامتها المرأة كعلّة وهنا تتراكم الأحداث وتتفاعل لتدلنا الى ظواهر هذا السقوط من العصر الذهبي الى العصر الفضي ثم الى البرونزي ليصل الى عصر البطولة فعصر الحديد حيث القوة هي الحق وحيث ضعف إحساس الناس بالمسؤولية تجاه الآخرين. أجل تتحول حياة الناس الى عناء وتعب. فيجد الشاعر أفضل تشبيه لصورته فيمثل لنا حديثاً قام بين صقر وبلبل/ عبر محاولة ما تسمى « شرعة الغاب ». الصقر جارح بازي والبلبل عصفور ناعم صغير/ ذلك هو النقيض. فالصقر يقول

للبلبل الضعف حق عند الضعيف الذي يضحي من أجل سعادة القوى بينما القوة ما هي الا فرضية الحق.

لكن العيون التي بثّها زيوس ـ رب الآلهة ـ أرواحاً تراقب أعمال الناس تعود إليه بعد مشاهداتها عمن أساء ومن كان عادلاً. وبناء لعرفه الأخلاقي إن الوحوش والطيور مسموح لها أن تأكل بعضها البعض أما العدالة فقد فرضت على الانسان. العيب في الانسان أن لا ينتج/ أن يكون باطلاً عن العمل، فالعمل شرف له مهما كان نوعه. من هنا تتاح له فرص النجاح بالعمل الأمين البعيد عن الغش لأن الأمانة سبيل الارتقاء والغش طريق السقوط. على الانسان عدم الاساءة لانسان آخر، لأن الأذية تحقير للكرامة وظلم اليتيم ونكران الجميل/ خاصة للوالدين من أكبر الاساءات الاجتماعية وهذا ما يكيد الآلهة ولا يرضيها. أما وصاياه فمنها: حسن معاملة الجار، الدعوة مجدداً إلى العمل: أما وصاياه للفلاح فتقوم على التشديد بمتابعة العمل طوال فصول السنة. لأن لكل فصل عمله: في الشتاء تقوم الحراثة والغرس، في الربيع التشذيب وبعض الزرع، في الصيف والحصاد والقطاف فيه متعة للنزهة في الظلال في الخريف جمع المحصول وبعض الراحة ثم العودة إلى العمل...

إن هسيّود يكره التجارة ولا يحب الملاحة لكنه لا يبخل على الملاحين بارشاده. أما نصائحه للزواج والعلاقة بين الناس والسلوك المهذّب وأيام النحس والسعد والأوهام الشائعة.. وفي كثير من جوانب فكر هسيّود الخلقي والاجتماعي يلتقي مع سفر الأمثال كما يلتقي أيضاً مع ما فرزته الحضارة المصرية والبابلية في قديم التاريخ من محتوى خلقي وحكمة. قد يعود هذا الترابط للعلاقة المتواصلة بين حضارة اليونان ومصر وبابل ويرجّح أن إحداث مثل هذا التفاعل قد ترك أثره في فكر هسيود.

كما نجد عند هسيود فكرة سقوط الانسان بسبب المرأة وأي لون من العقاب على الذنوب المرتكبة. فيقول بأن الانسان لو أفلت من العقاب في حياته الدنيا فإن العقوبة لا بد أن تحل في بيته بعد موته. أما الجانب الأخير الذي نبّه اليه هسيود فهو مسؤولية الانسان في الحياة وكيف ميزته هذه

المسؤولية ـ لأن يكون سيد الكون ـ عن الحيوان/ أذن عليه أن يحمي الضمار ويأوي الضعيف وينهى عن المساوىء ويردع القوي عن استخدام قوته الضاربة . . .

ان الرغبة والقبول لدى العديد من الشعراء في نظم مثل هذا النوع من الشعر التعليمي كانتا رحبة في اشاعته بين الناس؛ لأنه يحمل البساطة والتوجيه نحو التعامل الطيب من أجل بناء مجتمع حضاري متمدن.

وحذا شعراء العصر الاسكندري حذو هسيود في نظم ملاحمهم التعليمية. حتى انتقل هذا التأثير الى روما لينظم فرجيل « منظومة الزراعة » (Georgica) والتي سار فيها على غرار هسيّود: صاغها فرجيل على الوزن السداسي/ وزن شعر الملاحم. جعلها في أربعة فصول:

الفصل الأول: تحدث فيه عن المناخ وزراعة المحاصيل.
الفصل الثاني: تناول فيه زراعة الأشجار كالزيتون والكرمة وسواهما.
الفصل الثالث: خصه في تربية المواشي.
الفصل الرابع: تناول تربية النحل وانتاجه.

أما تاريخ منظومته فيعود الى عامي ٣٧ ق.م، ٣٠ ق م. موضوعاتها كما وجدنا تنحصر في الصناعات والأعمال الزراعية. ومن المحبب في منظومة فرجيل أنها لم تكن جافة تعليمية صرفة بل جاءت بجو مشبع بالمرح حيناً مليئة بروح شعرية فيها جوانب عن صراع الانسان مع قوى الطبيعة كما خصّ تربية الحيوان وتدجينه برقي جمالي لما عند الحيوان من تعاطف مع الطبيعة وهذا أمر ينعكس على نفسيّة فرجيل لأنه كان يحب الطبيعة ويحب الحيوان.

كما أن هذه المنظومة لم تخل من أبواب الأساطير التي خلعت على جوها الشعري رونقاً ربطها بملاحم سبقتها الى الظهور. أما الجانب النفسي الذي أعطاها اياه فهو الغرض الذي أراده فرجيل من منظومته كهدف موجّه لترويض النفوس الانسانية لحب الأرض واتباع الناس لحياة البساطة على غرار حياة

السلف في زمنه القديم؛ كما نوه فيها عن ذلك الرخاء الذي شاع بين بعضهم البعض وتعلّقهم بالفضائل.

إن هذا الارشاد الذي قصده فرجيل ما هو إلا وهج تربوي لأبناء عصره وفرجيل شاعر تعلّق في حياة الريف فأحب الريف وارتبطت عيشته به منذ فجر صباه وهذا مدلول تربّى عليه الشاعر حتى عكسه في منظومته عند الكبر. أما دعوته لبساطة العيش الجد في العمل وحب الوطن فهي منازع دعت الشاعر لأن يكون صادقاً مع ذاته كانسان ومع معاصريه ومواطنيه كشاعر مهمته تستدعيه أن يكون نبيلاً وموجهاً في شعره نحو السمو بمقاييس تكفل الوصول بالانسان لحضارته ورقيه بالطرق المشروعة. من هذا المنظور توجه العديد من النقاد والشعراء الى هذه المنظومة ليقيموا لها وزناً واعجاباً ترجح عندهم قيمتها الانسانية عن الانياذة. وقد فضلها على سبيل المثال على الانياذة الشاعر الانكليزي المعروف درايدن (Dryden) وهو من كبار شعراء عصره في القرن السابع عشر (١٦٣١ - ١٧٠٠)[١].

رغم الابداعات التي قدّمها هسيّود في هذا الحقل من نوع الشعر ورغم العذوبة التي قدّمها فرجيل في منظومته الزراعية يأتي شاعر روماني كبير يبسط مؤثراته في الشعر التعليمي على شعراء أوروبا في القرون الوسطى لما كان في شعره من جاذبية وطرافة في انتخاب الموضوعات التي سحرت المعجبين بأدبه. وبذلك يصبح أوفيد (Ovid) ٤٣ ق.م - ١٨ م هو صاحب الأسلوب المحبب لدى شعراء أوروبا في العصر الوسيط.

إن أوفيد قد لا يرقى على صعيد الفن الى ما وصل اليه من مستوى رفيع / هسيود وفرجيل لكنه يمتاز بأسلوب عذب طريف قريب الى دغدغة النفس

---

(١) Thomon, J.A.K: The Classical Background of English Literature London, George Allen and UnWin, 1962. (P.57).

الانسانية لما يغرس فيها من فرح النكتة والفكاهة المهضومة الى جانب البراعة في رواية القصة.

اننا هنا في موقف يسمح لنا الوقوف أمام أبرز أعماله وليس كلها ـ إذ أنه لمع في أكثر من عمل فني على صعيد الشعر قد يكون أفضلها ثلاثة كانت الأكثر اجتذاباً لدى شعراء القرون الوسطى وهي: منظومة «التحولات» (Metamorphoses) نظمها على البحر السداسي قسّمها الى خمسة عشر فصلاً جمع فيها أهم أساطير اليونان والرومان تتحدث عن تحوّلات عجيبة في تركيب الكون وطابع الأشياء والكائنات.

إن المنحى الذي حلّله أوفيد حول مفهوم التحول للأشياء والكائنات يتخذ صوراً متعددة فيبدأ بعالم المادة التي تتحول بعد تجمعها الى عالم منظم له مقاييسه وقوانينه: ثم يتبع هذا التحوّل سلسلة من الحكايات تصوّر تحوّل الآلهة أو عالم الانسان الى حيوان أو طائر أو نبات. وأوفيد يتجلى ببراعة الرواية في قصة الخلق وتحوّله. ليقدمها بقالب جذاب رشيق وأسلوب تطغى على ألوانه الصور بأكمل مظاهرها الخلاّبة.

منظومة «التحوّلات» عمّقت مفاهيم الفن لدى أدباء أوروبا الوسطى فاستحوذت اهتمامهم لما كانت عليه من غنى مادي فألهمت فيهم الجوانب القصصية وقد أثر ذلك على سبيل المثال في أدب تشوسر الانكليزي وبوكاتشو الايطالي وأريوستو أيضاً مواطنه.

وعمل أوفيد الثاني الذي لقي استحساناً في مجال الشهرة هو «فن الحب» (Ars Amatoria) كتب الشاعر منظومته مع مطلع العصر المسيحي أما امتداد مؤثراتها على كل نهضة أدبية في أوروبا ظل حتى القرنين السابع والثامن عشر. قسّمها الى ثلاثة أقسام. يقدم في القسمين الأولين نصائح للرجال ـ بطرافته المعهودة ـ كيف يمكنهم اجتذاب قلوب النساء اليهم. لقد مزج الشاعر فكاهته بروح مرحة تتلون برشاقة فيها براعة فنية جذّابة.

بينما نجده يقدم في القسم الثالث نصائحه للنساء وعن أنجع الطرق

لاصطياد الرجال واجتذابهم الى قلوبهن. في جو مرح يداخلنا الشاعر عبر معلومات تضيء لنا صور الحياة في مدينة روما/ ونعني بها حياة اللهو والغزل؛ الى جانب الصور التي تعطينا فكرة واضحة عن واقع المسرح الروماني، وألوان الرفاهية التي كانت تحيط ليالي الحفلات وولائم القصور والأباطرة بأبهى مظاهرها الارستقراطية المميزة.

إن النظرة اللاهية التي أطلقها شعراً ألم تكن منبثقة من أحاسيسه الشاعرية؟ وأوفيد ذلك الشاعر الوثني اللاهي الذي لم يحفل في حياته بالأخلاق.. ذلك الشاب الشهواني القاحم الباحث عن الجمال/ جمال الجسد أينما وجده في حواء!

لقد أفتنّ بأسلوبه المتقن التأنق شعراء القرون الوسطى؛ حتى أن البعض منهم عكس الشهوة في شعره فردّه الى مغزى صوفي ليضعوا على مدلوله واقعاً يتوافق مع صوفيتهم لا كما أرادها أوفيد بل كما استعذبوا أسلوبه ليلتقي فيهم المدلول والأسلوب اللذان يتناغمان وصدى حياتهم المتصوِّفة. وهذا ما حدث فعلاً مع ابداع أبي نؤاس وغزله في الخمرة والمتصوفة من العرب الذين زيّنوا الأسلوب ليوافق اعجابهم بأدب النواسي وصدق تصوفهم.

أما شعر أوفيد فقد بقي على جوهره ليصبح في عصر النهضة الأوروبية منارة الشعراء وملهمهم الفني في الأسلوب والرواء؛ بكل طلاوته قدوة لهم في تقليدهم اياه.

يبقى العمل الثالث لأوفيد منظومته « الأعياد » (Fasti) التي لا تقل مرحاً وتألقاً وبهجة عن سابقتيها أو عن باقي انتاجه الذي لا يتسع المجال لعرضه في أبحاثنا الجارية..

« الأعياد » منظومة شعرية تقسم الى ستة أقسام بمعدل قسم عن كل شهر من الأشهر السنة الأولى من السنة. إن أوفيد كان ينوي اتمامها الى إثني عشر قسماً على قدر أشهر السنة لكن ظروف نفيه الى رومانيا تعذّر عليه اتمامها. وكان سبب نفيه عن روما ما تضمنته منظومته « فن الحب » من صور منافية

للأخلاق، عندما وصف أنواع الجماع الجنسي.

يتحدّث في منظومته « الأعياد » عن مدلول كثرة الأعياد التي كان يحتفل بها الرومان سنوياً، ومدى ارتباط مدلول هذه الأعياد مع أساطيرهم وحكاياتهم ويعود بعضها الى اليونان والرومان القدماء. وحاول الشاعر في منظومته أن يبث التقويم الذي يحدد مواعيد الأعياد وأوقات وقوعها في تواريخها. أما غرضها الأساسي فهو في تداخل أسلوبه الذي أشبع منظومته قصصاً رواها بتنعته المعهودة. ومنظومته هذه لم تلتزم نظماً على وزن ملحمي/ كما فعل في « فن الحب » أيضاً وهذا ما يفصل هاتين المنظومتين أداءً نظمياً عن « التحوّلات ». أما المنظومات الثلاث فتتفق دلالة بطابعها القصصي التعليمي. وعلى أية حال مهما قيل عن شعر أوفيد تبقى الاجابة عاجزة عن أداء ما يستحق أدبة من عناية بين الدراسة والبحث.

الفَصْل الثّاني عَشر

١ ـ المنظومات القصصية التعليمية في العصر الوسيط

أول ما يتبادر للناقد عن تطور شعر العصر الوسيط في أوروبا يلحظ ذلك الشعر الذي تعامل معه شعراؤهم بكل قيمه ومثله هو شعر الحب والفروسية ـ وقد سبق لنا عرض بعض جوانبه في قصص منظومة ومنثورة في صفحات سابقة.

وهذا النوع من الشعر يمكن أدراجه في خانة الشعر التعليمي. ولكن ولو عرفوا بعضاً من اتجاهاته فانه عائد للمؤثرات التي تركت بصماتها في شعرهم والوهج الذي بقي يلفح دروبهم من الرومان وآثار العصور القديمة.

أما شعر أوفيد فسيظل النبراس لهم في هذا الميدان بالذات فتأثروا بأسلوبه وطريقة أدائه حتى أضحى شعره مادة يستأنسون بها بعدما حاولوا اخفاء الطابع الصوفي علهيا انسجاماً للمضامين الدينية والروحية التي آمنوا بها. كما أن نظرتهم للمرأة كانت مثالية على عكس ما فسّر مفاهيمها أوفيد واعتبرت منافية للأخلاق.

وقد تستجلي هذه الرؤى بعد العرض الذي سنتناوله في نموذجين من أشهر قصص الحب في القرون الوسطى من خلال « قصة الوردة » (Roman de la

Rose) و « قصة الثعلب » (Roman de Renart) وهي قصة تعكس النقد الاجتماعي الساخر بكل أبعاده.

الشعر التعليمي/ الوردة

الوردة قصة منظومة تناولها شاعران كان الفارق الزمني بينهما خمسين سنة: بدأ بنظمها الشاعر الشاب غيوم دي لوريس (Guillaume de Lorris) ولم يتّمها بسبب وفاته وهو في الخامسة والعشرين من عمره. نظم منها ٤٢٦٦ بيتاً معتمداً الوزن الثماني/ بقافية تجمع كل بيتين من أبياتها. كان ذلك في الثلث الأول من القرن الثالث عشر وعام (١٢٣٠).

ظلت الوردة كما تركها شاعرها الأول حتى عام (١٢٧٠) عندما استعذبها شاعر آخر قرر إتمامها من بعده/ جان دي مونغ (Jean de Meung). فزاد عليها ما يزيد على ثمانية عشر ألف بيتٍ حتى أضحت تعدّ ٢٢,٧٠٠ بيت من الشعر؛ دون أن يبدِّل في وزنها أو مدلولها بين المبنى والمعنى؛ معتمداً على الأرضية التي انطلق منها سابقه محتفظاً بما رسمه لها في اطار معناها العام/ الحب.

كان غرض الوردة تهذيب الأخلاق في اطار شعر تعليمي هادف من أجل نقد المجتمع. اختار موضوعها الحب وبطلته وردة يتداخل في بنائها أشخاص وآلهة وصفات تجرّدوا من الذات الانسانية الذين شغلوا حراساً لبطلتهم الوردة يتفاعلون خلف جدار وهمي/ سوء السمعة/ الغيرة/ الخوف/ العار/ اهانة الشرف. هؤلاء الحرّاس يخشون على الدوام وصول الحبيب ليدنس شرف الوردة؛ وإذ بهم سداً منيعاً في وجهه.

أما أصدقاء الوردة من البشر فيتداخلون في القصة في ظل « الصديق »/ «المرأة العجوز». تأتمن لصداقتها والتقرّب منها. ومن الآلهة اختارت الوردة من آلهة اليونان/ « يوبيد »/ « فينوس » التي تعمل ولو جاءت متأخرة في ماله وروحه/ أن هذا الخطاب يكشف لنا الكبت الذي أحياناً تعجز عنه حواء في

اباحة مقاصدها/ وكأن هذا الكبت تمثل لدورها وتفكيرها في الحياة؛ لذلك الصراع الذي تعيشه بينها وبين الرجل/ كان أوفيد قد أتاح لشعراء أوروبا من بعده أن يتلمسوا أشياء مكّنهم من المجاهرة بها/ رغم طرده من روما بعدما كشف أسرار القصور/ قصور الأباطرة وخلاياهم الجنسية والممارسات العاهرة لنسائهن. لكن قصة الوردة تنعطف الى طابع صوفي تصور فيه هذه المزايا في اطار المثل العليا على العكس من العلاقة المادية التي جاهر بها أوفيد وحدث عنها العالم بطلاوة لاأخلاقية /بين النساء والرجال بطريقة حسّية تحمل المتعة والشبق الجنسي الفاجر. إن شاعريّ الوردة غمزا من طرف موضوعي لمثل هذا الحديث ليظلا بعيدين عن طريقة أوفيد/ برمز حافظ على الأخلاق به والمثل العليا/ ليعبّرا فقط عن نقد قادر ساخر لأولئك الذين لا يقدرون الامساك بهذا المستوى الأخلاقي السامي لأن شيئاً من الحياء أفضل من عدمه.

من خلال هذا الدرس الأخلاقي لهذين الشاعرين تضيء لنا قصة الوردة خفايا معانيها، وأغراضها ومثلها في الواقع وفي الحلم.

إن الشاعر الشاب غيوم الحالم كان رقيق الشعور صوفي الأفكار واضح الانتماء لبيئته وعصره فكراً وأسلوباً. أسلوبه الرمزي بناه في إطار المضمون الذي فكّر به، بين الانسان الصادق في حبه. جاء ذلك على مراحل تدرّجه لبلوغ هدفه. إذ أنه صور اقتطاف الوردة أمراً ليس سهلاً كما أن الظفر في قلب الحبيبة كذلك! لقد وضعنا الشاعر في مكان حالم/ حديقة اختارها من خياله دارت أحداث القصة في أحواضها وبين أزهارها وتحت أفياء أشجارها العابقة بأذكى الروائح وتغاريد الطيور؛ تتعالى فيها أشجار السرو وترفل بالغنى الطبيعي فيحيطها الجمال والصفات التي يرغبها كل الناس، يشرف على هذه الأجواء كلها إله الحب.

تحيط الحديقة أسواراً/ هي جلال الأفكار الاستعارية المرموزة التي شخّصها في خاتمة القصة فانها تنقذ الموقف لتحقق النصر على « العفة ». ذلك كان الموضوع.

أما أحداث القصة فتدور في احدى الحدائق حيث يتسنى للحبيب اجتياز كل الحواجز والوصول في النهاية الى الوردة المحصنّة في قلعتها المحبوسة فيها؛ كان على الحبيب تجاوز هذه المراحل الصعبة ليحطم التقاليد والأوهام والمخاوف التي تمثلت في كل موانعها الخفية التي وقفت حائلاً بين لقاء الحبيبة وفارس أحلامها الذي لم يترك سبيلاً إلا وخرقه للوصول الى انجاز هدفه/ الركون قرب حبيبته.

إن الدلالة الخفية لهذا الكلام تنم عن أغراض مرموزة ومهموسة، وكأنها تدل على نقد سياسي واجتماعي، تصوّب سهامها لرجال الحكم والاقطاع معاً على اختلاف نزعاتهم وتصرفاتهم في العصور الوسطى؛ وكأن هذا النقد يتداخل ولو بصور غير مباشرة كمؤشر حضاري وفكري لأهل زمانه. إذ لم يفصح مباشرة إلا من واقع فني تصويري إستعاري.

تحمل هذه المنظومة غير الأبعاد التي عرضناها أبعاداً أخرى. إن غيوم/ ناظمها الأول ضمّن قسمه وصفاً ضافياً لمناظر الطبيعة إلى جانب الغزل الرقيق مع ما فيها من دلالة الاعجاب بها مخاطباً إياها كأنها أمامه تجسيد صورة للذات البشرية بما فيها نفسه الشاعرية التي تفاعلت بكل أحاسيسها مع هذا الكون بأجلى وجوده. بينما يمثل القسم الثاني الذي نظمه جان دي مونغ ركز على صور استعارية حمّلها بشحنات نقدية سياسية ساخرة في اطار شعر تعليمي هادف الى أبعد حدوده. لكن الصورة الشاملة لهذه المنظومة لا تخرج عن كونها قصة حافلة بالحديث عن فن الحب الذي تنسمته أسلوباً ودلالة من شعر أوفيد حيث يظهر على واقعها العام اشارات تدل عن اقتباسات مأخوذة من « فن الحب » /منظومة أوفيد المشهورة. فينطبع سحر أوفيد الاباحي على أسلوب هذين الشاعرين في قصة الوردة. ويمكن أن نجد هذا التأثير في شخصية « المرأة العجوز » التي تقف لتلقي خطاباً تبلغ مساحته في المنظومة ما يفوق الألفين من أبيات الشعر. أما محتوى خطابها فمرده يكمن في معادلة المرأة الجنسي/ واجتذابها لشهوة الرجل نحوها. حديثها يعكس مظهرها وجمالها

وقدرتها على اثارة الرجل جنسياً وطريقتها المثيرة كما قدمها لنا الشاعر من خيال هيولي/ انها تلك القوى التي تحوّل واقع الحب الى مرارة لا سعادة بعده؛ ثم أنها تبذل ما بوسعها لاقامة السدود بين القلوب/ قلوب المحبين.

في ذلك المربع الخلّاب وفوق عشب سندسي يرقص إله الحب/ صورة قدّمها الشاعر تمهيداً لنوالٍ يترقّبه العاشق وينتظر بهجته. في مثل هذا الموقف لوحات من الصراع بين سعاة الخير/ في فكر الشاعر، ومعارضي المحب العاشق من بلوغ قلب معشوقته. صورة رمزية طاغية في دوّامة التضاد القائم بين إرادة الناس على اختلاف أمزجتهم. العاشق يسعى وصولاً والحبيبة تنتظره/ الى جانب سعاة الخير/ أنهم محبّون؛ فتأتيه الصدود تؤخر وصوله تعرقل/ تعقّد حسن المسيرة/ أسوار وحرّاس/ تعلو أسوار القلعة في وسط الحديقة/ الرمزية/ الصورة الاستعارية/ قلعة سحرية تقفل أبوابها تحجب الرؤية أمام عيني الحبيبة/ وحش هائل يقف شاهراً سلاحه/ «الخطر» على أبواب القلعة وكأن الصورة تشوّه/ تقطع حبل الشوق ليبقى العاشق وراء نقاب صوفيته واقفاً أمام الانتظار المسحوق والشاعر الشاب الحالم يموت تاركاً وراءه قصة الوردة في مرابع خيالها الخصب اللذيذ عذوبة تدغد الروح والقلب بعواطفها النغمية موسيقى معذبة. ويقف قطار السفر وقصة الوردة يغمرها الحزن لعدم اكتمالها معنىً جوهرياً وجدت من بعيد اليها قيمتها بعد نصف قرن فيروي جذورها ويحرّك قلبها من بين صقيع السنين لتتابع نموها مع جان دي مونغ.

يبدأ الشاعر من حيث انتهى سلفه فيحوّل الحب من عواطفه الحالمة، وخيالاته المعذبة الآخذة بحكمة العقل سهواً، الى قانون طبيعي تعقله شريعة فلسفية يستبد بها القياس وتحتكم بها ظروف الزمان والمكان. وكأن العشق مع الشاعر غيبي أفلاطوني تتداخل في تسييره مناقشات عقلية تبدد تلك اللذة التي عشناها مع غيوم في قصته المشبعة بالصنعة الفنية. وكأن دي مونغ يدفع القصة نحو الالتزام الأخلاقي من أجل النقد لكل صروف زمانه من مؤسسات

تحتكم لواقع اجتماعي معاصر عبر سباق فلسفي معبّر عن فكر نقدي موجه يكشف عن آفاق رحبة تكاد تخلو من فرنسا قبل زمن الثورة أو النهضة/ قبل القرن السادس عشر.

فالشاعر مشبع بثقافته من الآداب والفلسفة القديمة. حاول استعراض أو توظيف كل معارفه في أدائه الشعري تارة نجده يسخر من النساء كغرض ينال من خلاله تلك النظرة المثالية التي تحيط المرأة بهالة لا تستحقها/ وقد انعكست نفس هذه الملاحظة في شعر شعراء الريف/ التروبادور الذي عكس ببراءة نهجه الغزلي الملوّع شوقاً تغزله الأحلام العابثة في نفس المغنين على أوتار البعد والهجران.

ومما يلاحظ أيضاً في الجانب الآخر من شعر دي مونغ ذلك النقد اللاذع المصوّب للأمراء الاقطاعيين وللحكام المتزمتين ولأولئك الرهبان الذين يتسولون، وعن سلطان الملوك، والملكية، وأسباب الفقر في المجتمع، والزواج، والصلات بين الطبيعة والفن، والبحث عن أصل المجتمع، والأوهام الراسفة في أذهان الناس، والسحر المشعوذ، حتى يصل الى البحث عن العلوم الطبيعية.

لقد جاء طابعه هذا عبر التساؤل في طابع فلسفي عقلاني نقدي تشريعي اكتسب رمزية تتولّد من تفسير الأحداث التي كونت بنية القصيدة. حواره الفلسفي - بالطبع - نزع ذلك البرقع الخيالي الذي بدأه غيوم لكن الشاعر ههنا أراد من القصة العقلنة لهذا الكون الذي تعبث به أيدي مارقة فتأكل خيراته تحت ظل السلطان المزيف. إذ أنه أعطى لقصته تفويضاً اعتراضياً كدعوة طبيعية لإطاعة قوانين هذا الكون لأن/ باعتقاده/ كل شيء مخالف للطبيعة فهو قبيح ومرذول فلم لا يكون هذا المجتمع على مثال هذه الصورة وتطبيقاً لها؟ إنه معيار صادق لاقامة التوازن على مقتضى تقاليد المجتمع من خلال العرف الذي تعكسه الطبيعة على قيم الانسان/ أصالة وحباً حقيقياً ونبلاً وغنىً روحياً. وهذا ما دفع كازامبان المؤرخ الفرنسي المعروف أن يقول عن معادلة

دي مونغ: «ان هجومه على الظلم الاجتماعي وإيمانه بالمساواة الروحية بين الناس، ورفضه أن يصف بالنبل شيئاً سوى القلب النبيل، كل أولئك يجعله أحد المبشرين بروح الديمقراطية الحديثة»[1].

إن منظومة الوردة حولت مفاهيم الوثنية في القرون الوسطى الى مفاهيم صوفية انسجاماً والطابع الأخلاقي، الاجتماعي لواقع كان يأخذ مجراه بشكل صريح. لقد استلهمت القدماء بصورهم وأفكارهم وعبّرت عن إيمانها بمضامين استعارية/ مجازية مرموزة ذات طابع تعليمي وبأسلوب عصري ذات صياغة مقبولة احتوت معارف الزمان والمكان تتوكأ على تراثية مستحدثة ذات مناخ فكري ينسجم ومجرى حياة وتقاليد العصر الوسيط.

وما أن بلغت صناعة الكتابة والطباعة مجدها حتى اتسع انتشار هذه القصيدة الرائعة لتصبح شائعة في أوروبا كلها. وإذ بالشاعر الانكليزي تشوسر Chaucer (١٣٤٠ - ١٤٠٠) يترجمها الى اللغة الانكليزية وهي دلالة واضحة عن مدى تأثره بالأدب الفرنسي. وقيل أن الشاعر لم يتم القصة كلها بل اكتفى بقسمها الأول حتى جاء من بعده من أكملها على صورتها لتصبح للشعب الانكليزي قطعة فنية ينعم بغناها العلمي والفكري والنقدي والفلسفي كل من يقرأها.

٢ - قصص الحيوان وأغراضه في الأدب منذ القديم وحتى اليوم

يعود الأصل في ابداع هذا النوع من القصص الرمزي الى أكثر من شاعر وحضارة في العصور القديمة/ سواء عند اليونان أو الرومان من جهة أو عند الهنود والفرس من جهة ثانية.

يتحدد الأسلوب الرمزي لهذا القصص بنطقه على ألسنة الحيوانات. أما

Cazamian, L.: AHistory of French Literature. (P.38)

خلفيته المعنوية فما هي الا دلالة نقدية بعيدة القصد تستلهم من المجتمع عيوبه، ومن الحكام فسادهم وظلمهم، ومن العادات السلبية والتقاليد البالية موضوعاً قصصياً تتناوله بالسخرية لتنبه الناس لشوائبه، وبهذه الطريقة توقظ فيهم الحس وتهذّب العقل، وتوضح العيب.

إن استخدام عنصر الحيوان كبطل لهذه القصص، يحمل في طياته تفاعلات رمزية تكسب الذهن الانساني فضولاً للكشف عن حقيقة تجاوزية تتداخل في النفس للبحث عن الصورة المماثلة في واقع المجتمع/ بين الحكام أو ما شابههم.

يعود أصل هذه القصص عند اليونان القدماء لتراثية أيسوب (Aesop) الذي أبدع في هذا الحقل كمؤلف ذاعت شهرته في أدبه الذي قدمه عبر قصص على ألسنة الحيوانات. وهيرودوت المؤرخ يذكر لنا عن أيسوب أنه عاش في منتصف القرن السادس قبل الميلاد؛ في دورة أمازيس فرعون مصر.

كما أن هنالك يوناني آخر نظم مثل هذه الحكايات هو الشاعر بابريوس (Babruis) وعاش في حوالي عام ١٠٠ م.

ومن اليونان ورث شعراء الرومان هذا الفن لينظمه أكثر من شاعر روماني متأثرين بأيسوب وحكاياته/ صاغوها باللغة اللاتينية وأبرز هؤلاء الشعراء فايدروس (Phaedrus) الذي عاصر حكم أغسطس قيصر ولازمه في بلاطه.

أما الآداب الشرقية القديمة فقد عرفت هذا النوع عبر كتاب كليلة ودمنة ذي الأصل الهندي وتسميته جاءت على أخوين من بنات آوى كما ورد ذكرهما في أحد بابين من أبوابه. ترجم الى الفارسية ومنها نقله ابن المقفع الى العربية. والغرض منه لا يخفى لتعليم الحكمة وتوجيه الحياة وتوعية المجتمع وتنبيه الأفراد لواقعهم ما لهم من حق وما عليهم من واجبات. ولأن الظروف السلطوية حالت دون إيضاح صوره إلا كما جاءت عن طريق الرمز وتسهيلاً لغايته تحدثت الحيوانات والطيور بأمثال يضربها بيدبا الفيلسوف للملك الهندي دبشليم. كانت دلالاته تخطط لعلم السياسة والاجتماع ولياقة التصرف في

الحياة. إن بيدبا كان يقدم لملكه دون مواربة دستوراً للمُلْك ومن جهة ثانية كان يقدم للشعب قوانين الطاعة والوعي معتبراً دور العاقل عماداً لأمة ودور العقل مبعث النور الذي يهدي فهو الدليل لتبديد الأوهام واستنارة سبل الحياة.

وكان كتاب كليلة ودمنة سفراً هاماً من كتب الشرق الذي حمل الى الغرب دفء الفكر وحرارة العقل ليضيف الى أدب القرون الوسطى مكنوزاً جديداً يؤثّر في فنهم الأدبي. وإذ به يحلّ في ربوعهم تراثاً من الحكايات الرائعة المسلية ذات الدلالة العميقة يحملها قصصاً على ألسنة الحيوان: الثعلب، الذئب، الأسد، الجمل، الحمار، السلحفاة، البطتان، طائر القُبّرة، الضفادع، الفيل، الغربان وهلمجرا. وأول ترجمة في أوروبا ظهرت لكتاب كليلة ودمنة باللغة اللاتينية نقلها عن العبرية جان دي كابو (Jean de Capoue)عام ١٢٧٠ م

الطابع العام لقصص الحيوان والحكايات

تأتي هذه القصة كتدليل نموذجي عن قصص الحيوان في الأدب. فيها ما فيها من سخرية وامتاع وتهذيب حتى النصح والارشاد؛ تتداخل فيها هذه كلها مهموسة بطابعها النقدي لواقع المجتمع الذي كان سائداً في العصور الوسطى. إن هذا يُعدُّ برهاناً قاطعاً على انعدام حرية الكتابة/ كما القول حذر لأن قدسية النظام كان لا يعلوها أي غبار أو حرج.

ان السلطان المستبد في أي عصر له نفس المعيار من المحبة والكره قياساً لأعماله وتصرفاته وممارساته. فلو كان في عهد اليونان القدماء أو الرومان بعدهم أو في العصر الوسيط أو الحديث لن يهرب من سخرية الأديب الواعي والفنان الماهر نقداً بناء للكشف عن مزاجيته والظواهر التي يتعامل بها والإرتدادات التي تتضادد أمامه.

من هذا المنظور الرؤيوي البعيد قياساً جاءت المنظومات الشعرية والحكايات المهموسة على طوابع مجازية/ استعارية مشحونة بحقد الانسان

الفرد والجماعة في المجتمع إذا امتدت يد الطغيان ولم تـوفّر أحـداً عندهـا تقف العـين لتقاوم المخـرز فينبت لها نـاب و ظفـر كحدّ جـدلي نحسبـه عـلى صعيـد الأدب قصص الحيوان والحكايات «Fablia» تتسم بشكل عـام باشـارات بعيدة عن منطقها الجغـرافي المحدد/ وقـد قيل أن مثـل هذه الحكـايات جـاءت الغرب من الشـرق ومنهم من ناقـض ذلك. والحكـايات بسيـاقها لا تفتـرق عن طـابـع قصص الحيـوان بأبعـادها والـروح الساخـرة اللطيفـة التي تسيـطر عليهـا وكـأنّها خصت رجال الدين كطائفة من رجـال المجتمع؛ كـما نالت في قسط منهـا النساء عكس القصص التي رفعت من شأنهن احتراماً مثالياً كصورة جمالية ورضى.

إن نـاظميها كـان معظمهم منشـدين أو موظفـين في قصور الأمـراء والنبلاء ومن أبـرزهـم فيليب دي بومـانـوار «Philippe de Beaumanior» وهـو رجـل قانوني، وشاعر آخر أيضاً اشتهر بهذا النوع هو روتبيف «Rutebeuf».

إن الطابع العام لهذه الحكـايات هـو ذاته في حكـايات الأدب العـربي الذي كـان يعتمد عـلى الأسمار الخـرافية والملح والنـوادر. وكمثال عـلى سبيل الحصر القصة الفرنسية « عميان كومبين» «Les Aveules de Compiègne».

وبما أن التشابه بين هـذين النوعـين /قصص الحيوان والحكـايات من حيث المغزى لا من حيث السياق والأسلوب، نسوق اقتصاداً للوقت نمـوذجاً، عـلى سبيل الحصر «Roman de Renart».

انها مجمـوعـة من القصص تقـوم كلهـا عـلى روح من المـرح والنـقـد الاجتماعي الساخر بصور عما كان يسود مجتمع ذلـك العصر من الحمـاقات بـين الحكام والسلاطين. وأطلق عليها تسمية الثعلب تيمّناً ـ اسم الكل باسم الفرد ـ والثعلب هنـا يلعب دور البـطل إلى جـانب أبـطال آخـرين كـالأسـد والـذئب والدب والهر والغراب والديك. كان لكل بطل زوجتـه تعاونـه في ترتيب القصـة وأحداثها. والرابط ههنا كان قائماً بين عالم الإنسان وعالم الحيوان.

ومن الـطرائف التي كانت تمـر في هذه القصـة « محـاكمـة الثعلب » والسبب

في ذلك أن الدجاجة/ مدام بِنْت؛ قدمت شكواها إلى جلالة الأسد بحق المتهم/ الثعلب بافتراس زميلة لها الدجاجة/ مدام كوبي قريبتها. ولقد اعتادت أنياب هذا الماكر على نهش زميلات مدام بنت. وجاءت نتيجة الحكم لتقضي بالإعدام على المتهم/ لكنه لم يُنفَّذ لأن حكماً آخر عدّله بتخفيف،شرطه أن يتوب الثعلب في أرض المقدس وهناك عليه قضاء بقية حياته.

أجل، يرضخ الثعلب لهذا الحكم ويطيع أوامر الأسد حاملاً عصاه مكرهاً لقبول هذا الحكم. وبعد اجتيازه مرحلة بسيطة يوجّه شتائمه للأسد وأحكامه ليعود إلى ممارسة عادته/ بعدما أضحى بمأمن من صولة الأسد؛ ومدام كوبي تسجل شهيدة بصفتها قديسة/ يحدث فوق قبرها معجزات عديدة.

إن الاستنتاج الفوري لمغزى هذه القصة يبدو حول الذكاء تارة والحيلة أطواراً، بينما الدهاء والمكر يبقى لهما القسط الوافر الى جانب ما للقوة الظافرة من رصيد احتدامي في أجواء القصّة.

مثل هذا التنوّع المنطقي المتداخل ترتبط أصول القصة بواقع المجتمع الذي كان يعيشه الشعب في القرون الوسطى تحت وطأة السلاطين وظلم الملوك وبطش الحكام والأمراء. إن هذه الممارسات لم تفت من إبداع وسائل أدبية تظهر مساوئها بطرق فنيّة بارعة في اطار حوار يكتسي جمالاً في اداثه الروائي القصصي المرموز الملتزم بأهدافه بطريقة ساخرة مرحة نافذة بانتقادها.

وقصّة الثعلب هي نموذج لهذا النوع الأدبي. لكنها لا تبدو لمؤلف واحد بل يرجّح أنها لأكثر من شاعر حاول نظمها. ومن جهة ثانية لا يرجع تاريخها لزمن واحد بل لأزمان متفاوتة. إن مباشرة نظم مثل هذا الشعر القصصي يعود في أوروبا لعام ١١٧٥ م ثم لعام ١٢٠٥ م. حتى أن أصحابها ما زالوا من الشعراء المجهولين/ من المرجّح تعود الأسباب في عدم معرفة المؤلفين الذين باشروا بنظم هذا الشعر لعدمية الأخذ به واهماله. إن هذا لا ينفي

جودتها في الصياغة والأداء. إذ أنها تمتاز ببراعة قصصية فائقة لالتزامها بالوصف الحسي لمدارك الحيوان. وقد جاءت صوراً عن طبعه بقالب رمزي/ مجازي، استعاري/ « ميتافوريك » Metaphorique تنبض بألطف فكاهة وأرق تعبير نقدي.

وما جاء بعد هذه القصص في القرون المتأخرة/ الثالث عشر لم تحفظ رونقها الجليل، لأن ناظميها بدّلوا في رمزيتها وقرّبوها الى الواقعية نازعين عنها أغطية الحيوان/ وهذا شأن يعتبر/ على الأقل/ إذابةً لشخصية الحيوان الذي كان يلعب دوره على مسرح أحداث مثل هذه القصة كالثعلب أو سواه.

وتلاحقت التبديلات لأجواء هذه القصص حتى جاءت غير ذي جدوى لا في موضوعاتها ولا في معناها. كما جاء في قصة « تتويج الثعلب » (Couronnement de Renart) وهي عبارة عن نقد سردي مرير لواقع المجتمع. أما « الثعلب الجديد » (Renart le Nouvel) فهي تعبير عن نقد لرجال الكنيسة والمؤسسات الدينية؛ تتحدث عن الصراع القائم بين الثعلب والملك/ الأسد، بصور تتجاوز النقد الى السرد، حتى تنتهي مع ناظمها/ شاعر « ليل » (Lille) جاكمار جيلي (Jaquemart Gelée) بالاتفاق بين المتصارعين على حدود تعارفا على اقتسامها والارتضاء بها.

وكذلك الشاعر روتبيف (Rutebeuf) ناظم قصة الراهب المتسول بصورة ساخرة يكنى بها الى ثعلب يتسول ويمثل في القصة بطلها التقليدي. يصل الثعلب الى قناعة بأنه قادر على أن يحل محل جلال الملك/ الأسد النبيل.. وبالفعل لقد تحقق ما أراد واستولى على مقاليد المملكة حتى ساءت أحوال الحياة فيها على يده وسبب ذلك لانهيارها.

بعد عرض هذه اللوحات الموجزة عن سياق الأدب القصصي/ على لسان الحيوان يمكن أن نستشرف على ملاحظات تضع القيمة الجمالية والموضوعية بقدر لا يتنافى عما وصلت إليه فعاليته النوعية في تكرار الذات والموضوع بشكل

أزال عنه الصفة التي انطلق منها في العصور اليونانية ثم الرومانية، بكل أغراضه ومقاصده.

لقد حاولت القرون الوسطى في أوروبا استخدام هذا النوع الأدبي تمشّياً على ما بُديء به في الأصول الكلاسيكية القديمة؛ لكن الزيف والركاكة وعدم الفعالية التي لم يقدر الخروج منها فأبطل فوائده وأغراضه؛ فضاعت الأصول وفسدت المغازي حتى إذا حل القرنان الرابع عشر والخامس عشر ولم يجد هذا الفن جدواه لأن ناظميه حاولوا تجديده ففشلوا فشلاً ذريعاً رمى بهم الى حدود انعدام الوزن فخلّ الرمز وانطمس الفن. وبهذا يمكننا العودة للسبب الكامن في قول هيرودوت عن هذا الأدب أنه ذات أصول حملها في العصور الكلاسيكية القديمة؛ / إذ أن شعراء القرون الوسطى قد ابتعدوا عنها.

لقد لازم الضعف تدريجياً قصص الحيوان حتى جاء ليحييه من جديد الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) في القرن السابع عشر. لا شك سنجد الفرق بعيداً بين ممارسة لافونتين في صوابية أدائه الفني، وبين شعراء القرون الوسطى/ الذي سقط هذا النوع من الأدب على أيديهم معنى وموضعات.

استطاع لافونتين أن يعيد الحياة لأدب الحيوان بكل أبعاده ويبعثه حياً مقتفياً دون تقليد مدرستين برعتا في صياغة قصصه أداء وسخرية، مرحاً وروعته مغزى مرموزاً هادفاً يحمل في طياته كل الأصالة اليونانية من جهة والشرقية/ الهندية الفارسية من جهة أخرى. من هاتين المدرستين استلهم لافونتين أصالة حملت هذا الفن الى تجديد عملي وذوقي يجمع في جوانبه أهدافه التي آل على ذاتيته وموضوعيته همسها ورمزها.

إن مؤثرات اليونان والهنود والفرس تجلّت في صور أدب لافونتين التجديدي. وقد شاعت هذه المعالم في اتخاذه موضوعات شائعة للتصوير كما برز واضحاً عنده في « النسجيات » اليدوية التي صوّرت إحدى قصصه. وقد لّمح لافونتين ذلك في مقدمة حكاياته على أنه استأنس بايسوب وفايدروس

وشعراء آخرين من اليونان والرومان. إذ أنه تعمّد /على الأرجح/ ذكر ذلك ليعيد للأذهان أن أدبه ليس له علاقة بأدب القرون الوسطى ـ لكن النقد لا يدع ذلك دون أن يقيم له ميزانه في أحقية لا تغمط له الحق بالتجديد لهذا الأدب.

ان عصر القرن السابع عشر الذي عايشه الشاعر كان على علاقة وطيدة بأصول الآداب الكلاسيكية القديمة سواء في اطار الصياغة أم في أداء المعاني. فاستخدام لافونتين لقصصه على لسان الحيوان لم يكن مجرد تجديد له بل كان القصد منه اعادة البنية التي تقدر أن تعيد الهيبة والجلال للنقد الاجتماعي الهادف بطرق تجاوزية/ استعارية تحمل في هياكلها صوراً مشحونة بحرارة ووجع، بفكاهة لاذعة مرحة لطيفة ساخرة تنسكب كلها في اطار أدب يحمل اللون المحبب لانسان العصر وله علاقة بجذوره الأصلية التي سبق له وانبثق منها في القرن السادس قبل الميلاد.

لقد كان لافونتين بارعاً في انبعاث هذا الأدب وتجديده معنىً ومبنىً، كيفما ترمز اليه أغراضه لتعكس واقعاً انسانياً واجتماعياً يسوده الطبع والخلق المتزمتين. إن براعة لافونتين ظهرت في الصياغة الفنية للقصة وهذا أمر تتجلى فيه إبداعية وعبقرية تتكيء على قواعد فنية ومقاييس تركّز عليها الشعر القصصي عند اليونان القدماء، والشرقيين في كتاب كليلة ودمنة، الذي عرفته أوروبا عام ١٦٤٤ ومنها فرنسا بكتاب مترجم عنوانه (Le Livre des Lumières) ثمّ نشرها في حكايات جمعت ونشرت عام ١٦٧٨.

٣ ـ قصص الحيوان في الأدب العربي

عرف الأدب العربي قصص الحيوان في القرن الثامن الميلادي على يد ابن المقفع (٧٢٤ ـ ٧٥٩ م) مترجم كتاب كليلة ودمنة عن الفارسية وهو أصلاً كتاب هندي مليء بالحكم والمواعظ؛ وجهه ابن المقفع بذكائه وأسلوبه السهل الممتنع

الى أبعاد تتوافق وواقع الحكم العربي في عصر بني العباس؛ تبعاً للمظالم التي شاهدها وعايش حياة الخلفاء في قصورهم. فأراد من هذا الكتاب معالجة/ لها غاياتها/ عبر موضوعات جعلها في أبواب كان أشهرها باب الأسد والثور، وباب البوم والغربان، وباب الحمامة المطوقة، وباب القرد والغيلم، وباب السائح والصائغ. تتداخل القصة بعد التمتع بظاهرها بدستور سياسي واجتماعي يتناول فيه ابن المقفع الراعي من جهة والرعية من جهة أخرى.

وجرى ابن المقفع في كتابه الذي ترجمه ثم أضاف اليه ما أضاف من سحر الأداء وروعة الأغراض؛ بأسلوب تعليمي حيناً يرمي فيه الى الافهام ونقل الفكرة بكل أمانة ودقة لاقناع السامع بصدق أقواله؛ وبأسلوب قصصي مشوّق يمتع السامع والقارىء معاً؛ جرى به على أسلوب المثل والحوار/ المثل الذي يغري، والحوار الذي يبعث الحياة ويؤثر في صاحبها. وفي كلا الأسلوبين سهولة وواقعية، روعة ونبل في اطار ساحر ساخر بعيد عن التكلف وزخرف الكلام المنمق الفارغ الذي يلهي القارىء أو السامع عن بلوغ الفكرة والاستفادة من الموعظة.

على أية حال لسنا بصدد عرض كتاب كليلة ودمنة بمقدار ما نلاحظ أهمية هذا الكتاب وتأثيره على آداب الشرق والغرب بأسلوبه الرافض/ أسلوب الثورة الهادئة وبث الوعي في أرضية الشعب دون الخروج عن القواعد المحددة لقاعدة الحكم الخلافي الظالم؛ وتنبيه الحاكم بصورة غير مباشرة عن هفواته/ ولكأن الحيوان هو الصورة!

جاءت هذه القفزة النوعية ابداعاً جديداً في الأدب العربي دون مسوغ قانوني يتحكم به أو دون فرضية فوقية توجهه. ساقه ابن المقفع بأسلوبه الهادىء ومعانيه المرحة الساخرة وعباراته المترابطة الأجزاء وألفاظه الرائعة الخالية من العيب اللغوي تجري على هنتها براحة الى أذن سامعها ولسان قارئها لينة الملمس سهلة الفهم دون أن يعتورها تعقيد أو سوء فهم.

وبعد ابن المقفع نام هذا النوع الأدبي عند العرب نومته العميقة القرون

الطويلة حتى وجد من بعثه الى الظهور شاعر مصري من شعراء القرن التاسع عشر حظي عنده اهتماماً ملحوظاً لاتقانه اللغة الفرنسية واطلاعه على أدب لافونتين الذي آثر ترجمة حكاياته شعراً عربياً خالصاً.

إذ أن الشاعر محمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٨٩٨)(١) لم يبدع باختراع شيء جديد بل كان ناقلاً عن شعر لافونتين الى اللغة العربية الحكايات التي أطلق عليها اسم «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» التي وجدت استحساناً بين المثقفين والقرّاء. وهذا شأن طيب أعطى هذا النوع قبولاً محبباً لنفاد طبعة الكتاب وإعادة طبعة عدة مرات ما بين أعوام (١٨٥٨، ١٨٧٩، ١٨٩٥، ١٩٠٤ م).

أما ترجمة الشاعر محمد عثمان جلال فقد جاءت سلسلة قريبة جداً من معانيها الفرنسية حافظ فيها على روح الدعابة والفكاهة التي ضمّنها إياها لافونتين في نظمه الفرنسي الأصلي:

السبع وهو الضيغم المشهور	أودت به السنين والشهور
وأعجزته نوبة الشيخوخة	وتركت جبهته مسلوخة
ثم انحنى وفارقته الهمّة	وصارت الأيام مدلهمّة
وانحط في الغاية كل الحطة	ونقرته في الجبين البطة
واستحرقته في الخلا الرعيّة	وطلب الموت بصفو النيّة
وكيف لا والفرس اقتفاه	أوسعه ضرباً على قفاه
والعجل والذئب على عذابه	هذا بقرنيه وذا بنابه
وكل ذا وسبعنا لا ينهر	على خروج الصوت ليس يقدر
بل نام للمكتوب والأقدار	وفوّض الأمر لحكم الباري
إذ نظر الحمار جاء عنده	وزاده رفساً وأدمى خدّه

(١) عباس محمود العقّاد: شعراء مصر - ١٩٣٧ ص - ١١٣.

فقال نمّ الذلّ والعذاب . فوا فضيحتاه يا أصحاب
الموت أولى من أذى الحمار والنار خير من حلول العار

وحول قصص الحيوان في الأدب العربي الحديث يقول أنيس المقدسي في مؤلفه « الاتجاهات الأدبية / في العالم العربي الحديث » الطبعة الخامسة : « فحكايات لافونتين معروفة . وأول من نقلها الى العربية على ما نعلم الشاعر المصري محمد عثمان جلال المتوفي سنة ١٨٩٨ . ثم في سنة ١٩٤٣ نشر الأب نقولا أبو هنا المخلّصي ترجمة شعرية لها هي أوفى وأفضل ترجماتها . وفي سنة ١٩٤١ نشر جبران نحاس مختارات منها نقلها نظماً الى العربية . ولا شك أن أحمد شوقي كان متأثراً بهذا الشاعر الافرنسي يوم نظم حكاياته الحيوانية التي تجدها في أول طبعة من ديوانه (الجزء الرابع المطبوع بعد وفاته)(١) .

لا عجب إذا تأثر أحمد شوقي بأسلوب لافونتين . فإنه عايش الأدب الفرنسي وأدبائه عن قرب عندما درس وهو تلميذ في فرنسا . لقد قرأ أدباء فرنسا وإذ بنا نجده يستأنس بأدب لافونتين الذي وجد في نفسه قرباً نفسياً وفنياً وجمالياً لينظم « الحكايات »(٢) عبر مجموعة شعرية يضمها ديوانه الجزء الرابع صفحة ١٢٠ يبدأها بقصيدة « أنت وأنا » ، وينهيه بآخر قصيدة « الثعلب وأم الذئب » .

إن أحمد شوقي كشاعر حديث صاغ قصائده « الحكايات » بأسلوب سهل قريب جداً للفهم يكتسي ببادرة مرحة وبألفاظ مناسبة للغة أهل العصر وكأنه احتذى طريقة لافونتين أكثر مما لو عادت هذه « الحكايات » في أصولها الى كتاب كليلة ودمنة الذي أعاده شوقي نفسه لأصوله العربية التي نقلها ابن المقفع - كما ذكرنا - وتأثر بها لافونتين . أما « الحكايات » التي نظمها شوقي فتبلغ خمساً وخمسين مقطوعة شعرية تدور أحاديثها بطرائف جاءت على لسان الحيوان ترمز في أبعادها بشكل قصصي الى النقد السياسي

---

(١) أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية / في العالم العربي الحديث » دار العلم للملايين - بيروت .
(٢) ديوان الشوقيات : طبعة خامسة عام ١٩٧٣ ص ٣٧٦ .
ديوان الشوقيات الجزء الرابع طبعة ١٩٧٠ ص ١١٩ - ١٨٦ .

والسخرية عن ظاهرات اجتماعية وانسانية كمعالجة غير مباشرة لقضايا تحمل في أطواقها حكايات تعيد الى الواقع انعكاسات ساخرة ـ مثلاً ـ من الوزراء أو المستوزرين كما يقول في مقطوعته « الأسد ووزيره الحمار » تترجم نفس هذه الارهاصات بأسلوب رقيق ولغة جميلة يقول:

اللّيْثُ مَلكُ القفارِ   وما تَضمُّ الصَّحارى
سَعت إليه الرعايا   يوماً بكل انكسار
قالت: تعيشُ وتبقَى   يا دامِيَ الأظفار
فاستضحكت ثم قالت: « ماذا رأى في الحمار؟ »
ماتَ الوزيرُ فَمَنْ ذا   يَسوسُ أمرَ الضَّواري؟
قال: الحمارُ وزيري   قَضى بهذا اختياري
وخلّفته وطارت   بِمُضحِكِ الأخبار
حتى إذا الشَّهر ولّى   كَلَيْلَةٍ أو نهَار
لم يشعرِ الليثُ إلا   ومُلْكُهُ في دَمار
القردُ عند اليمين   والكلبُ عند اليَسار
والقِطُّ بين يديه   يَلهو بِعَظْمَةِ فار!
فقالَ: مَنْ في جُدودي   مثلي عديمُ الوقار؟!
أين اقتداري وبَطشي   وهَيْبَتي واعتباري؟!
فجاءه القردُ سرّاً   وقال بعدَ اعتذار:
يا عاليَ الجاه فينا   كن عاليَ الأنظار
رأيُ الرعيَّة فيكم   من رأيكم في الحمار![1]

(١) مرجع سابق نفسه ص ١٤٩ .

في أكثر من مقطعوة طرافة تفوق القطعة التي عرضناها أعلاه مثل « الثعلب والديك »، « القرد والفيل »، « وَليِّ عهد الأسد وخطبة الحمار »، وسواها من دون تحديد . . . لن نستطيع التوقف أمامها جميعاً للعرض والدرس لكي نخرج منها برأي نتدي موجه ومغزى هادف لكل قطعة بشكل عام.

أما عودة أحمد شوقي لهذا النوع من الشعر القصصي فيمثل حركة تجديدية بأسلوب حديث شيّق. ولئلا نقول حركة ابداعية تفاعلت مع الواقع الحياتي والسياسي والاجتماعي سخّر الحيوانات لتنطق به وتعالج قضاياه.

إن شعر أحمد شوقي دخل في مرحلة جديدة من التأثر والتأثير ما بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، الذي سبق للأخير أن تأثر بآداب اليونان والرومان والهنود/ الفرس والعرب؛ يعود الفضل لمن ساهم بعودته الى أدبنا سواء كان أحمد شوقي أو سواه.

إن الصياغة الشعرية التي تعد عملاً تجاوزياً عند أحمد شوقي تمثل في بنية الشعر العربي نوعاً جديداً من صياغة الفن. لهذا السبب نجد فيها أسلوباً تجديدياً وإن لم ينتشر ويتوسع كما انتشر وشاع في أوروبا خلال عصورها الوسيطة والحديثة مع لافونتين وسواه.

ولو توقف هذا النوع الشعري عند الحدود التي بلغ بها شوقي تقدماً مرموقاً تبقى مقاييسه نافذة تطل على طريق يمكن متابعته ولو جاء متأخراً بعد شوقي. فإن دعت الظروف السياسية لذلك أو الاجتماعية أو الحياتية فإن هذا النوع سيجد به مكاناً لدى القارىء العربي أو على الأخص لدى أي شاعر يستلهم منه الغرض ليفي برموزه وسخريته ويبث به فكره لئلا تطاله يد السلطان بسوء. والفن مهما تنوع يبقى مدرسة تتابع التزامها من أجل تحقيق الحق والخير والجمال.

وفي كل الأحوال ان هذا التطور النوعي في الشعر العربي بشكل ظاهرة نحو بدء مسيرته التجديدية التي كان ينتظرها بعد سباتٍ طال عليه زمانها. انها تبدّل نوعي بأسلوب آخر حرّكت جموده لزرع دم جديد في جسده المحنّط. إن هذه النقلة تشكل تفاعلاً حضارياً وانسانياً على صعيد خروجه من دوامته التقليديه التي مارسها معظم

الشعراء طوال عصور الانحطاط؛ فكان شوقي في هذا المضمار ومطران في مضمار آخر وأبو شبكة وأديب مظهر وبشر فارس وخايل نعيمة وأحمد زكي أبو شادي وسواهم من الشعراء الذين التقـوا مع ثـورة أمين الـريحاني وخلق أسلوب جـديد عنـد جبران، كلها تظافـرت لدفـع الأدب نحو المعـاصرة بكـل أبعادهـا الإنسانيـة والحضاريـة والإجتماعية والسياسية والأخلاقية.

وعلى أيدي هؤلاء وسواهم تجاوز الأدب العربي / شعراً واقعه المرّ وخرج من دوامته نحو الالتزام فنياً وموضوعياً ليسرح في واحاته الفسيحة عبر مدارس أدبية ومذاهب فنية تتنازع فوق ساحاته الكلمة جمالها، ويتبارى الابداع فكراً وعقلاً وعافية، ويشتد الصدام احتدامياً بين أهل القلم من أجل ازدياد الروعة واحقية النصر على التخلّف والجمود لأن التطور لا يرحم من يكبو ولا ينتظر الكسول؛ وكل أمة تنعدم من مبدعين ومجددين مصيرها الى الفناء الأكيد، ليس في الأدب وحسب بل في جميع حقول انتاجها.

تلك هي السمات التي احتواها الجزء الأول من الأنواع الأدبية، .. مدارس ومذاهب، أمّا بعد، فإنّه يفسح المجال للجزء الثاني الذي سيحمل بحثاً جديداً، قديماً، متمماً له؛ تنفرج زواياه لتشتمل على مسيرة الأدب الحديث، الذي انضوت تحت ظلاله المدارس الأدبية الحديثة ونظرية مذاهبها الفكرية والفنية، والتي تحمل سمات الحداثة بكل تطلعاتها الفكرية، ومفاهيمها الثورية في التجديد طالما نادى بها فلاسفة ومفكرون ونقاد وسياسيون..

وعلى ضوء ذلك نفتح باباً جديداً لمقاييس نقدية جديدة ترفع بين الحين والآخر رؤى المنهجية في التحليل والاستنتاج، كما تسعى لتكتشف على هدي ذلك طرقاً لم يسلكها حتى حينه البحث في مضاميره الفنية.

المصادر والمراجع

١ ـ أفاعي الفردوس: الياس أبو شبكة.
٢ ـ الأدب وفنونه: عز الدين اسماعيل.
٣ ـ الأدب ومذاهبه: محمد مندور.
٤ ـ الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث: أنيس مقدسي
عيد العزيز: بولس سلامة.
٥ ـ اضواء على الأدب الحديث: رضوان الشهال.
٦ ـ ارسطا طوليس فن الشعر: عبد الرحمن بدوي.
٧ ـ البيان والتبيين: الجاحظ.
٨ ـ تخليص الابريز في تلخيص باريز: رفاعة الطهطاوي.
٩ ـ تمهيد في النقد الحديث: روز غريب.
١٠ ـ تاريخ الفكر الفلسفي جـ ١: محمد علي أبو ريان.
١١ ـ تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي.
١٢ ـ تأثر الثقافة العربية والثقافة اليونانية: اسماعيل مظهر.
١٣ ـ تريستان وإزولت: ترجمة يوسف غصوب.
١٤ ـ الثابت والمتحول في الشعر العربي: علي أحمد سعيد (أدونيس).
١٥ ـ جمهورية أفلاطون.
١٦ ـ جحيم دانتي: ترجمة حسن عثمان.
١٧ ـ دراسات في الأدب العربي: انعام الجندي.
١٨ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني: الفارابي.
١٩ ـ رسالة في الموسيقى: ابن سينا.

٢٠ ـ شعراء مصر: عباس محمود العقاد.
٢١ ـ الشوقيات: أحمد شوقي.
٢٢ ـ الشعر العربي في المهجر: محمد عبد الغني حسن/المقدمة لعزيز أباظة.
٢٣ ـ الشعر والشعراء: ابن قتيبة.
٢٤ ـ علم الجمال: دني هويسمان.
٢٥ ـ العمدة: ابن رشيق.
٢٦ ـ الفكر العربي المعاصر عدد ١٦ ـ ١٩٨١: د. شفيق البقاعي.
٢٧ ـ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: أبو ريان.
٢٨ ـ الفكر العربي الحديث وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي: رئيف خوري.
٢٩ ـ فكرة الجمال: هيغل.
٣٠ ـ في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف.
٣١ ـ فن الشعر: هوراس.
٣٢ ـ الفردوس المفقود: ملتون.
٣٣ ـ كيف نتفهم الشعر ونتذوقه: رضوان الشهال.
٣٤ ـ كتاب الشعر: أرسطو.
٣٥ ـ كتاب الشفاء: ابن سينا.
٣٦ ـ مقدمة الشعر العربي: علي أحمد سعيد. (أدونيس).
٣٧ ـ محاضرات في الأدب المقارن: محمد عبد السلام كفافي.
٣٨ ـ مقدمة ابن خلدون.
٣٩ ـ مقالات نقدية ـ المجموعة النقدية: ماثيو آرنولد.
٤٠ ـ من حديث الشعر والنثر: طه حسين.
٤١ ـ مع الخالدين: سمير شيخاني.
٤٢ ـ مباديء النقد الأدبي: ريتشاردز.
٤٣ ـ النواميس: افلاطون.
٤٤ ـ نظرية الجمال في فلسفة ديكارت: (عثمان أمين) مجلة كلية الآداب القاهرة ج ١.
٤٥ ـ النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال.
٤٦ ـ الوسيط في الأدب العربي وتاريخه: الشيخ أحمد الاسكندراني.
٤٧ ـ الياذة هوميروس: الشيخ مصطفى عثمان بك. سليمان البستاني.

1 — **Alfredo colombo:** Moderne European puinting.
2 - **A.C. Bradly:** oxforod lectures on poetry, london 1959, p. 5 - 6.
3 - **Aylmer Maude:** Life of. Toistoy vol. 269 - 270.
4 - **Aristole: Poetics:** (criticism. Ed. by Markschorer and others p. 199 New york 1958)
5 - Article: Milton, John, In: Grove, p Dictionary of Music and Musicians.
6 - **Boris Ford Ed:** A Guide to English literature pinguin Books 1962 vd. III p. 172.
7 - **Bradley:** Oxford lectures on poetry, p. 9 - 10.
8 - **Cazamian. L:** A History of french literature. (P. 38).
9 - **C.S. Lewis:** A preface to paradise lost.
10 - **Diderot:** Traité du Beau Essai sur la peinture.
11 - **E.A. Wallis Budge:** The life and Exploits of Alexander the Gréat
12 - **Emile Zol:** Le Roman Expérimental. ed. Maurice le Blond, p. 27
13 - **Ernest fisher:** The Necessity of Art, A Marxist Approach, p. 77.
14 - **F. R. Leavis:** Revaluation. Penguim Books, 1964, P. 42. 61).
15 - **Gilbert Highet:** the clasical tradition, P. 114. 116.
16 - **Geoffrey of Monmouth:** Historia Régum Britanniae.
17 - **Gilbert and. Kuhn:** A History of Esthetics, p. I 30 Indiana university.
18 - **Groce:** Esthétique
19 - **Herbest Grierson** and J.C. Smith. A Critical. History of English poetry.
20 - **Herbert Grierson** and J.C. Smith: A Critical History of English poetry london 1956 - p 164.
21 - **Horace:** Sateries, Epistles and Ars poetica Tr by H.R. Fairclough. (Verses 333 - 346) p. 479 loeb classical library, london: 196 1?
22 - **H.J. Rose:** outlines of classical literature methuen and comp/london.
23 - **H.J. Rose:** A Handbook of latin literature.
24 - **Henri Lefelire:** Contributon à l'ésthétique.
25 - **I.A. Richards:** Principles of literary Criticism london, 1963.
26 - **John Berger:** Art and Revolution, Ernest Neizvestny and Role of Artist in the U. SS. R.
27 - **José Gasset:** The dehumanization of, Art, princton university press. 1968. p. 14.
28 - **John Laird:** The idea of value combridge.
29 - **J.A. Castangnary** 1852 - 1870.
30 - **José Orturga Gasset:** The Dehumanization of Art.
31 - **Kan's Gritique** of juggement, truns, J.H. Bernard.
32 - **Karl Marx, Friedrich Engels,** Sur la litterature et l'art.
33 - **Moïse Hadas:** A History of Greek literature Columbia university.

34 - **Montes-quieu:** l'Esprit des lois paris.
35 - **Notions d'Esthétique.**
36 - **Oskar wilde:** Intentions, p. I London 1913.
37 - **Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire.**
38 - **Paul Harvey:** The oxford companion to Classical literature.
39 - **Principles of Art History** (English; Tr. by. M. Hottinger. New York, 1932).
40 - **Plato:** Ion (533 d). In: Great dialogues of plato.
41 - **P.M. Schuhl:** Platon et l'art de son temps. P.V.F.
42 - **Quintus Horatins FLACEUS - Horace:** The Art of poerty.
43 - **René Wilck:** A History of Modern Criticism, vol, 3, p. 36.
44 - **T.S. Eliot:** Selected prose, penguim Book1963,94 - 95.
45 - **The Great Political Theorm:** Ed. With Introduction and Commentary.
46 - **Thomon, J.A.K:** The Classical Back ground of English literature.
47 - **T.S. Eliot:** ON: poetry and poets. (p. 165 - 166).
48 - **Tolstoy:** What is Art, Tr, by Maude. p 159 - 60.
49 - Wismatt and Brooks literary criticism, p. 530, 31.
50 - **W. Dilthery:** Das Erlebnis und die Dichtung.

فهـرس

لماذا الكتاب؟

ما دامت الأنواع الأدبية.. مادة تخصّ الطالب في الجامعة وهي من صلب منهجه الأكّاديمي؛ وجدتُ البحث في جَمْعِ ما يتناسب منها، كضرورة موضوعية، تسهّل على الطالب حصر منهجها الواسع، وتقدّم للقارىء الذوّاقة من شموليتها، ما يرتاح إليه.

لقد اخترت لها تصوراً منهجياً تمّتْ معالجتي له على مراحل عبر محاضرات تلوتها على طالبات وطلاب السنة الأولى خلال ست سنوات. ولما لم أجد حلاً يساعدني ويساعد المتلقّي، إلا بوضعِ كتاب يناسبها روحاً ومعنًى. لكن التقرير شيء والتنفيذ شيء آخر! فكنتُ كلما هممتُ التنفيذ محللاً ومدققاً في متونها وقفتْ أمامي حواجز لا تعدّ ولا تحصى. فكم مرة أجبرتُ على السفر من أجل الوقوف على صحة الأصول والتزود بالحقائق من مصادرها؟! لأنَّ الشك كان كالسوس ينخر في صلب الإجابة التي كانت مهتزّة. ومن أجل هذا الغرض العلمي زرت اليونان، وإيطاليا، وفرنسا، وألمانيا؛ فكانت الرحلات نعمة وعطاءً لها.

وبما أن الأنواع الأدبية.. بحر عميق الأغوار، لا يقدر كتاب أن يحمل لآلئه جئت الآن في الكتاب العتيد على أمل أن يكمل منهجه «المدارس الأدبية الحديثة.. أنواع ومذاهب» حيث به تكتمل الصورة، ويتم الجهد. وحتى ذلك الحين يسعدني أن أقف من ذاتي أمام النقد الموضوعي، مساهمة منكم في تطوير المادة، وتقويم الاعوجاج الذي سقط عن غير قصد. والله ولي بالتوفيق.

شفيق البقاعي